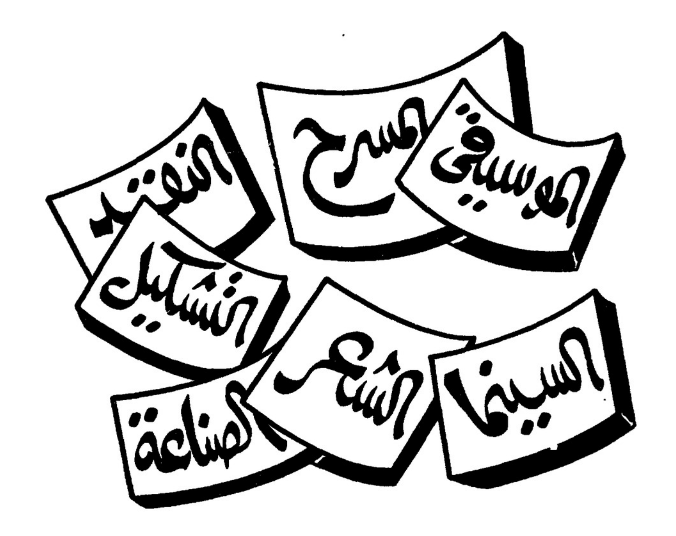
علم الجمال



دكتور محمد عزيز نظمي سالم

دار الفكر الجامعى

علم الجمال

دكتور محمد عزيز نظمي سالم

دار الفكر الجامعي

بسم الله الرحمن الرحيم

تظهر أهمية هذا اللون من الدراسات لدارس الادب والفنون ومتذوقيها ونقادها •

ولقد سبقتنا فى هذا المضمار أكاديميات الفنون والجامعات الاجنبية بسنوات طويلة • ومن ثم فان الحاجة الى التعرف على هذه الدراسات الاستطيقية أعنى فلسفة الفن وفلسفة الجمال وعلم الجمال والنقد الفنى من الاهمية بمكان ، اذ لا يكفى أن يبدع الفنان فنا أو يتذوق المتلقى آثرا فنيا أو يقيم الناقد عملا من الاعمال الفنية دون استيعاب لاسس ومقومات وقواعد نظرية وعملية فى مجالات الابداع والتذوق والحكم الجمالى •

وان كانت البرامج والمناهج الدراسية فى معظم الاحيان تعطى أهمية لجوانب تاريخ الفن وتغفل هذا اللون من الدراسات فأنها بذلك تنمى لدى الدارسين قدرة حافظة على تذكر سجل تاريخى للعمل الفنى دون أن تتفهم أو تفسر الظاهرة الفنية ذاتها ومن ثم فالنتيجة هى أننا فى خواء من الثقافة والخبرة الجمالية وارتياد التجارب الابداعية وتنمية القدرات والاستعدادات الذوقية والاحكام النقدية •

لذا تأتى أهمية دراسة هذا اللون من الدراسات الموضوعية لمشكلات الجمال وبهذا وحده يصبح لدينا فنان مبدع وتذوق مستوعب وناقد موضوعى •

فالى القارىء المثقف هذه الصفحات علها تسد نقصا معيبا فى دراسة الفن والادب والنقد كما أن البحوث التطبيقية بعلم الجمال تعطى اطارا متكاملا للدراسة فى مجالات المسرح والسينما والشعر والموسيقى والصناعة أو بمعنى أشمل ، الفنون الجميلة والفنون التطبيقية •

والله ولى التوفيق ..

دكتور محمد عزيز نظمى سالم

الاســـــكندرية ١٩٨٦ م

المدخـــل الى علم الجمـــال

لعل الكتابة فى علم الجمال أو فلسفة الفن تثير تساؤلا يتصل بصفة الكاتب ، هل هو الفيلسوف الذى يعنى بالقيم من حق وخير وجمال .. هل هـــو عالم الاجتماع أو الانثربولوجى الذى يدرس الظواهر الفنية من خلال البنـــاء الاجتماعى والتغير الحضارى ؟ هل هو عالم النفس الذى يعنى بتفسير النشـــاط الفنى من خلال السلوك النفسى وبواعثه ؟ هل هو الناقد الذى يقيم ويقرر أحكامه على الاثار الفنية ؟ هل هو الفنان الذى يمارس العمل الفنى برهافة احساسه وشفافية مشاعره ؟ هل هو المتفوق الذى يبدى اعجابه وعدم رضاه عن الاثر الفنى ؟ هل هو عالم الاثار الذى يكشف عن الطراز الفنى على مر عصور التاريخ ؟ هل هو رجل الدين الـــذى يعنى بما هو حرام أو حـــلال من أشياء جميلة فاضلة أم غير فاضلة ؟ هل هو المصلح الساسى والاجتماعى الذى يهتم بما ينبغى أن يكون عليه العمل الفنى بما يخـــدم قضية ما أو أيدلوجية معينة يلتزم بهـــا الفنان فى عمله الفنى ؟

ان هؤلاء جميعا يتصلون بجانب واحد من جوانب المشكلة ولكن حقيقة المشكلة ان أحدا منهم ليس بقادر على أن يغطى جوانب الموضوعات الجمالية بشمولها ، اذا ينفرد علم الجمال حسب تسميته الحديثة — أوفلسفة الجمال أو فلسفة الفن حسب تسميته التقليدية بطرافة بحثه وبصعوبته فى اطـــار المباحث الفلسفية والاجتماعية والاحصائية والفنية .

فلقد اعتاد المشتغلون بالدراسات الفلسفية على ادخال علم الجمال ضمن مباحثهم المعيارية فوصفوه الى جانب المنطق والاخـــلاق ليكتمل الثالوث (الحق والخير والجمال) حتى أننا نجد أندريه لالاند André Laland فى قاموسه الفلسفى يذهب الى هذا المذهب . حـــيث فرق بين نوعين من العلوم ، علوم وصفية تدرس الوقائع Facts وعلوم معيارية تدرس القيم Values Or Norms كما ذهب أيضا كريستيان وولف فى كتـــابه

الفلسفى القيم (فلسفة المحدثين والمعاصرين) من أن علم الجمال يندرج تحت مبحث القيم أو الاكسيولوجى الذى يتناول بالدراسة الحق والخير والجمال أى المنطق والجمال والاخلاق .. الا أن الفيلسوف فيكتورباش Boaeh يقول « ان عالم الجمال ليس بمتأمل تنحصر مهمته فى الادراك الحسى كما أنه ليس بفنان يصدر فى عمله عن الهام فنى ، انما هو عالم تنحصر مهمته فى فهم الظاهرة الجمالية والعمل على توضيحها فى اذهاننا .

ولا شك أن علم الجمال وان كان يقوم على شعور حدسى Intuition فان عالم الجمال حينما يصف ظاهرة أو واقعة أو مشكلة أو قيمة جمالية يستعين بمناهج الاستدلال والتجريب لتفسير العمليات الجمالية .

وعلى هذا النحو يمكن أن نقرر من البداية أن مجرد الاحساس بالجمال أو الشعور به لا يمكن أن يكون موضوعا لعلم الاستطيقا Esthetique أو علم الجمال . كما يقرر ذلك أتين سوريو E. Souriau فى كتاب P. L' avenir de I' Esthetique (51) بقوله « ان كان انطباع الجمال هو ما يميز الاستطيقا الا أنه لا يمكن أن يكون موضوع الاستطيقا بوصفها علما .

ومن جهة أخرى نجد شارل لالو Ch. Lalo يحرص تماما على استفاء مفهوم القيمة الجمالية ضمن موضوع علم الجمال بينما نجد الرأى المعارض له مثلا فى ماكس دسوار Max Dessoir وأوتيتس Utitz وسوريو Souriau

ومن ثم نجد الاتجاه الاول القائل بأن موضوع الاستطيقا هو قيمة العمل الفنى بينما نجد الاتجاه الثانى يستبعد القيمة من موضوع الاستطيقا بوصفها فكرة ذاتية ولا يمكن دراستها حسب العلم وشروطه بمعنى أن الاستطيقا هى دراسة موضوعية تنصب على الاشياء أو منجزات الفن .

وسنفرد لآراء كل من سوريو وكانت بهذا الصدد فيما بعد .

. ومعنى الكلمة (الاستطيقا) Esthetics أو Esthetique تعنى فى الاصل الحساسية الوجدانية Aesthesis ويعتبر أول من استخدم مصطلح الاستطيقا هو الفيلسوف الالمانى الكسندرى جوتلييت بومجارتن (١٧١٤/١٧٦٢) للدلالة على هذا العلم كما وضع ذلك فى كتاب له صدر عام ١٧٣٥ من مجلدين وقد أشارت دائرة المعـــارف الفنون الى هذا العلم وتقسيماته فنجـــد هذا التعريف :

« Philosphical Aestheticg stress on basic and central problems of theory ' especially on such traditional question as the nature of beauty ' artistic value ' aesthetic experience ' etc.. and relaon of beauty to truth and moral goondness » .

بمعنى أن موضوع الاستطيقا يهتم أساسا بأصول ومشكلات النظرية الجمالية خاصة تلك التى تتناول بالدراسة مشكلة طبيعة الجمال والقيمـــة الجمالية والتجربة الجمالية والعلاقة بين الجمال والصدق من ناحية وبين الجمال والخير من ناحية أخرى •

فروع الجمال والدراسات الاستطيقية *

ان كان بعض الدارسين قد اعتادوا أن ينظروا الى مشكلات فلسفـــة الفن من وجهـــات نظر متعدد ، كوجه النظر الاجتماعية أو النفسية أو الاخلاقية أو الدينية أو العقائدية ، فان هذا الاعتقاد أدى الى الخلط الذى يبعدنا تماما عن موضوعات علم الجمال ذلك أننا من خلال وجهات النظر هذه نجـــد أن هذا العلم قد وصل الى مناقشات فارغة ومصطلحات جامدة عديمة الجدوى تزيده محاولة تفسيرنا لموضوعات الجمال فى الفن تقيدا وصعـــــوبة •

لذا كان من الاجدى أن نحددنطاق أو مجال الدراسة فى اطار موضوعات علم الجمال من ابداع وتذوق وحكم على منجزات العمل الفنى ذاته •

ولكى نتفهم هـذا المجال الاستطيقى يتعين علينا أن نستعرض نشأة هذا العلم عبر عصور التاريخ ؟ منذ كان مجرد أفكار بسيطة عند الحضارات القديمة وخاصة عند اليونان حيث اختلط هذا العلم بمفاهيم والميتافيزيقا منذ أفلاطون حتى جاء الفيلسوف الالمـانى بومجارتن (١٧١٤/١٧٦٢) صاحب مؤلف التأملات عام ١٧٣٥ ثم كتاب الاستطيقا

الذى نشره فى جزئين ـ الجزء الاول عـام ١٧٥٠ والثانى عام ١٧٥٨ أى خـلال القرن التاسع عشـر •

وقد كان علم الجمال فى الماضى وحسب تسميته التقليدية القـديمة فلسفة الجمال أو فلسفة الفن) غير أن اتساع آفاقه وتعدد مسائله اضطراه الى التخصص والتفرع تظهر له فروع نظرية وتطبيقية مختلفة فيما يلى :

(١) علم الجمـال العـام :

يستهدف الكشف عن المبادىء والقوانين التى تفسر الظاهرة الجمالية بوجه عـام سواء فهم القيمة الجمالية أو التجربة الجمالية أو الابداع أو التذوق الجمالى أو الحـكم الجمـالى أو التقدير الجمالى وعرضـه وجهـات النظر المختلفـة •

(٢) علم الجمـال الفارق :

يستهدف دراسة ما بين الافراد أو الجماعات أو السلالات من فوارق فى الشخصية أو ـ الاستعدادات والمواهب الخاصة وأذواقهم فان كان علم الجمال العـام يبين كيف يتشابه الافراد فى ابداعهم أو تذوقهم أو حـكم ممارستهم للتجربة الجمالية فان علم الجمال الفارق نبين لنا كيف يختلفون

---

* علم الجمال الاجتماعى د• محمد عزيز نظمى سالم دار المعارف ١٩٨٣

فى هذه الامور والى أى حد يختلفون وهو يختلف عن علم النفس أو علم السلوك فى طبيعة الموضوع وهدفه ووظيفته •

٣ ــ علم الجمال الارتقائى :

يستهدف دراسة مراحل التطور المختلف الكامن بحياة الانسان الفرد ازاء ظاهرة الفن والتجارب الجمالية والخصائص الجمالية لكل مرحلة وكذا المبادىء والقواعد والسمات الجمالية التى تصف ارتقاء الجمال ومن فروعه ــ علم الجمال البدائى وعلم جمال الطفل •

٤ ــ علم الجمال الاجتماعى •

يستهدف دراسة الظاهرة الجمالية والمنجزات الفنية فى ضوء تأثير المواقف الاجتماعية والنظم الاجتماعية المختلفة وبمعنى آخر يدرس صور التفاعل الاجتماعى من تأثير وتأثر بين الفرد ــ والمجتمع أو الجماعات الانسانية ويتعين التمييز بين هذا العلم وعلم الاجتماع الجمالى من حيث دلالة الظاهرة ومؤثراتها الاجتماعية •

٥ ــ علم جمال الشواذ :

يستهدف دراسة المنجزات الفنية أو الاعمال الجمالية التى يمارسها المرضى المصابين أو المرضى الفعليين ومما لا شك فيه أن دراسة الظاهرة الجمالية لدى مجموعات الافراد غير السويين يلقى ضوءا على الظاهرة الجمالية وعلى كثير من النزعات المدرسية خاصة وان التطورات الفنية الحديثة والمعاصرة تتناول فنونا تتجاوز عالم الواقع وتستمد خصوبتها من عالم اللاشعور •

٦ ــ علم جمال الانسان :

يستهدف دراسة معايير السلوك الجميل ومقاييسه كما يضع القواعد والمبادىء والشروط العامة لمسابقات الجمال الامثل بالنسبة للجنس البشرى سواء أكان ذكرا أو أنثى •

٧ ــ علم جمــال النبــات :

يستهدف دراسة قواعد التنسيق والترتيب الجمالى للنباتات الطبيعية أو المحنطــة فى اطار الخبرة العملية الجمالية لفن تنسيق الزهور وحفظها .

٨ ــ علم جمــال الحيــوان :

يستهدف دراسة المقاييس الجمالية للنوع الحيواني والسمات الاساسية التى تنطبق على الكائنات الحية من طيور وحيوانات وكذا بالنسبة للمحنطات منهــــا .

٩ ــ علم جمــال الطبيعــة :

يستهدف دراسة الموضوعا تالجمالية والاشياء فى الطبيعة الصامتة ومظاهر الوجــود الجامد أو المتغير فى ضوء المبادىء والقواعد الجمالية .

١٠ ــ علم الجمــال المقــارن :

يستهدف دراسة الاحساس الجمالى بين مستويات بنى الانســان أو مراحل التحضر الانسانى بالمقارنة بين الانســان البدائى بالمتحضر والطفل الناضج والسوى بغير السوى .

١١ ــ علم الجمال التجريبي أو القياس الجمالي :

يستهدف دراسة القدرات والمهارات والاستعدادات والميول الجمالية ســواء فى عملية الابداع أو التذوق أو التقدير الجمالى لمنجزات العمل الفنى .. كما يستخدم المعمل والوسائل التجريبية والاجهزة والادوات والاختبارات الجمالية فى قياس العوامل والعمليات والظواهر الجمالية . فى قياس العوامل والعمليات والظواهر الجمالية .

١٢ ــ علم الجمال التحليلى أو النقد الجمالي :

يستهدف دراسة منجزات العمل الجمالي بمختلف ألوان التعبير الجمالى أدبا من شعر ونثر وفنا من موسيقى وغناء ورقص أو عمارة أو مسرح أو

سينما أو اذاعة أو تليفزيون • أو أزياء أو ديكور داخلى أو تصميمات فنية فى ضوء تحليل العمل الفنى وبيان عـــلاقاته الجمالية • ويتضمن كافـــة الدراسات والبحـــوث النقدية فى مختلف فروع الفنون والاداب التى تستهدف الجمال كقيمة من وراء العمل الفنى •

(١٣) ـ علم الجمـــال التطبيقى :

تستهدف فروع علم الجمال التطبيقى الى تحقيق أغراض عملية وحل مشكلات فنية وجمالية تبعـــا لمتطلبات التغير بما يحقق الاغراض النفعية والعملية نذكر أهمهـــا :

أ ـــ علم الجمـــال التربوى :

يستهدف حل المشكلات التعليمية والتربوية بالنســـبة للنشـــأ أو المبتدئين وتوظيف الخبرات الجمالية والوسائل الفنية فى العملية التعليمية والتربوية •

ب ـــ علم الجمـــال الصناعى :

يستهدف رفع مستوى كفاءة الوسائل والمعدات والادوات الصناعية وتطويرها بما يحقق لهـــا خاصية الجمال والمنفعة العملية سواء فى صناعات الاقمشة أو السيارات أو المبانى وغيرها •

حـ ـــ علم الجمال التجارى :

يستهدف دراسة دوافع الشراء والاستهلاك وطريقة عرض الســـلع بصور جذابة وجميلة ووضـــع الاساليب الجمالية التى تخـــدم عبارات التجارية والتسويق والتوزيع والانتاج والاستهـــلاك •

د ـــ علم الجمـــال الزراعى :

يستهدف دراسة الوسائل والقواعد الجمالية التى تستهدف تنسيق النباتات وتهجين الزهور وتنسيقهـــا •

هـ ـ علم الجمال الجنـائى :

يستهدف دراسة وكشف العوامل والاساليب الفنية التى يلجـأ اليها بعض محترف التزوير للاثار الفنية أو استخدام الوسائل والحيل الفنيـة لتغيير معالم الشخصية أو غير ذلك من السلوك الاجرامى •

٤ ـ علم الجمـال العسكرى :

يستهدف دراسة الوسائل الجمالية والفنية التى تستعين بها المنظمات العسكرية باستخدام المؤثرات الموسيقية أو غير ذلك من منجزات العمل الفنى التى تؤثر فى معنوياتهـا •

ز ـ علم الجمـال الاعلامى :

يستهدف دراسة الوسائل الفنية فى اعداد المعلومات والارشادات فى مختلف المجالات بتكنيك مستساغ لاذوق ولاحاسيس أفراد الجمهور •

ح ـ علم الجمـال الدينى :

يستهدف دراسة المنجزات الفنية ذات العلاقة بظاهرة التدين والعبادات سواء فى مجال العمـارة أو التراتيل أو الازكار أو الطقوس الدينية أو تسجيل الموضوعات الدينية بصفة عـامة •

ط ـ علم الجمـال التشكيلى :

يستهدف دراسة دنتقدير المنجزات الفنية فى مجالات التشكيل المختلفة بما يكشف عن الظواهر والعلاقات التشكيلية فى ضوء المبادىء والقـواعد العامة والقيم الجمالية •

ى ـ علم الجمال العلاجى أو الطبى أو الفسيولوجى :

يستهدف دراسة وتطوير الوسائل الفنية التى تستخدم كأسلوب علاجى لمرضى العصابيين أو العقليين وكذا تحديد مجالات التعبير الجمـالى باعتبارهن العملية الجمالية وظيفة حيوية للتطور والنمو العضوى لافراد

الانسان سواء فى مجال الرياضة البدنية أو الصحة النفسية أو الصحـــة البدنيـــة .

ك ــ علم الجمــال المعمارى :

يستهدف دراسة وتطوير النظريات والقواعد الهندسية فى مجال العمارة الفنية فى ضوء المعايير والمقاييس الجمالية .

ل ــ علم الجمــال الدرامى :

يستهدف دراسة القواعد الجمالية فى مجال فنون المسرح .

م ــ علم الجمــال الموسيقى :

يستهدف دراسة القواعد والاصو ل الجمالية فى مجال النغم والايقاع والتراكيب الموسيقية .

و ــ علم الجمــال الشعرى :

يستهدف دراسة المعايير والقواعد الجمالية فى مجال القصيد الشعرى وأشـــكال الشـــعر .

ن ــ علم الجمــال الادبى :

يستهدف دراسة الاصول والمعايير والنظريات والمدارس الجمالية التى تتناول أساليب التعبير الادبى فى اللغة من نثر وشعر .

س ــ علم الجمال السينمائى والتليفزيونى :

يستهدف دراسة المعايير والاصول والنظريات الجمالية التى تتناول الاعمال السينمائية والمرئية .

تمهيـــد

علـــم الجمـــال

(أ) النشـأة والتطور

ترجع ظهور بدايات علم الجمال فى العـالم القديم الى القرون التاسع قبل الميلاد حيث ازدهرت حضارات الشرق القديم فى حوض نهر النيل وبلاد ما بين النهرين وآسيا الصغرى ، كمـا لا شك فيه أن الآثار الخالدة فى الفن والعمارة والادب والموسيقى والكتابة كلها شواهد وبينات لتقدم الفنون والآداب وسمو الذوق الجمالى والخبرة الجمالية ، فيكفى أن ننظر الى حضارة مصر الفرعونية أو حضارة بابل وأشور وسـومر وآرام والصين الهند والسند وغيرها ، فنشهد برقى الفن والادب فى آثارهـا الباقية على امتداد عصور التاريخ ، وشهدت بـلاد الاغريق فى مرحلة ما قبل الفلسفة الاساطير والملاحم الشعرية فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ثم أتت مرحلة الفكر الفلسفى وما تضمنته من آراء حـول الفن والابتكار والمحاكاة ، خاصة فى محاولات أفلاطون حول الجمـال والفن . ثم تتالت الافكار أو الفلسفات الجمالية فى مدن آسيا الصغرى وفى بلدان اليونان وجنوب ايطاليا وجزيرة صقلية ومدن آثينا وما يشهد به التاريخ من روائع الملاحم التى ألقها الشعراء هوميروس وهيزيودس واسخيلوس وسافو واينكربن وبندار وهوراس وسوفوكليس ويوربيدس وارسطوفانيس وأعمال النحت الرائعة التى أبدعها منيرى وبراكستيليوس والتعاليم الجمالية عنـد ميدافليطى وديمقريطى وسقراط وأفـلاطون وأرسطوطاليس وفيثاغوراس وفى تلك الحقبة التاريخية ظهرت ملاحم الالياذه والاوديسية وأشعار هزيود والدراما والخطابه وفنون العماره والنحت والموسيقى وغيرها .

ولقد ظهرت المصطلحات الاولى لعلم الجمال عند اليونانين القدماء ـــ

ومن قبلهم المصرين القدماء — فقرأنا تعبيرات عن الرائع ، والسمو ، والجمال — والمثال والتناسق والصدق والمحاكاة وغيرها بعد ما كنـا نقرأ عن آلهة الجمال والشعر وربابته (نوس) ثم آراء الفيثاغوريين من أن (العالم عدد ونغم) وأن الهارموني أو (الانسجام) هو أساس جوهر الاشياء وأيضا (التناسق) أساس الارقام والاعداد • ولعل فكرة شدة الصوت التى تتوقف على طول الاوتار واهتزازها هى من بنات أفكار الفيثاغورية ، وبهـا أمكن تفسير الفواصل الموسيقية على أساس رياضى وتبعا لذلك قسمت الفواصل الموسيقية الى مجموعـة من ثمان وحدات تتدرج من الاوكتاف octave الى الكورات quart الى الكوينت quint

وقد أورد المؤرخ يامبليخوس فى ترجمته لحيـاة فيثاغوراس قوله « أن الانغام والايقاعات تستعمل فى تطبيب الاخلاق والشهوات الانسانية وبهذا التهذيب الموسيقى يكن تبديل حالات الجزع والحزن والغيرة والخوف والغضب والشهوة • وعلى ذلك فالموسيقى تشفى الجسد كما أن الرقص والاشعار تطبب الروح •

واذ ما استعرضنا رأى هيراقليطس فى الفترة (٥٣٠/ ٤٧٠ ق٠م) نجده يقول بأن معنى الجمال يتحدد فى التناسق وهو وحدة الاضراب • بينما نجد أن ديمقريطس يقرر بأنه الجمال هو النظام والتناسب والالتحام وان الفن ظهر نتيجة تقليد الانسان للطبيعة ، فقد تعلم الانسان فن الغناء من الطيور المغردة • ويفسر الابداع الفنى بتلك الهبة الروحية أو الالهام •

بينما نجد أن سقراط الذى بدأ حياته نحاتا ومثالا يتجه الى الجانب النصفى للفن أو يقول بالنظرية الوظيفية ، فالشىء الجميل الرائع الذى يؤدى الفائدة أو الغاية المراد بها ، وفيها يقترب من المفهوم الاخلاقى فى الفن فيربط بين الناحية الجمالية والفضيلة •

ويأتى أرسطو ليرى أن الفن محاكاة للطبيعة وللمحسوسات ، فيفرد بكتاب الشعر والخطابة والمسرح بأنواعه بين المأساة والملهاة بينمـا يخالف أستاذه أفلاطون الذى يقرر بأن الفن محاكاة المحاكاة لانه يحاكى المثل

هو عالم الجمال المطلق بينما العالم المحسوس هو شبح العالم المعقول فيأتى الفنان ليقلد ويحاكى عالم المحسوس الذى هو محاكاة لعـالم المثل • وعلى ذلك فالجمال فى الاشياء نسبى عند أفلاطون فى عالمنا المحسوس أو العالم الطبيعى بينما الرائع الخالد الجميل هو فى عالم المثل العـالم الابدى لا يتغير ، ويستهدف أفلاطون بعد ذلك فن ممارسة الفن ذلك الفن الساحر الذى يتسامى الروح ويستهجن الفن الذى يخاطب الشهوة ويعتبره فنا فاسدا وقبيحا لان الفن المتعالى يستهدف المعرفة والحكمة والعفة والنقاء ، ويفرق أرسطوطاليس بين الخير الاخلاقى والجمال الفنى والخير ما يعبر عن الافعال دائما والرائع ما يعبر عن الاشياء المتحركة أو الساكنة وعلى هذا فالجمال فى رأيه — مرتبط بالعالم الموضوعى الحقيقى الذى هو طبع الوعى الجمالى فى الفن الذى هو محاكاة أو تقليد يعبر عنه بلالوان والاشكال والانغام والتناسق ، وبفضل التقليد يحصل الانسان على على المعرفة والمتعة أيضا ، ويستطرد أرسطوطاليس بيان مكونات التعبير الفنى فى كتابة الشعر أو البيوطيقا من أنها ثلاثة : الوسيلة والموضوع والطريقة ، فالصوت وسيلة للموسيقى وللفنان والالوان والاشكال وسيلة للرسم والنحت والحركة الايقاعية وسيلة للرقص والكلمات والاوزان وسيلة للشعر ، الذى قسمه الى شعر تاريخى ملحمى وشعر عاطفى وشعر درامى بأقسامها التراجيدية أو الكوميدية ، ولعل تحديده لعناصر الدراما الستة (الموضوع والصفات والفكرة والتعبير اللغوى الموسيقى والترتيب المسرحى أدق تحليل للدراما ويسعى الفن فى رأى أرسطوطاليس — الى الخلاص والكاثارسيس أى التطهير للروح الانسانية وتحريرها من الغرائز الفاسدة فى اطـار مفهومه عن النفس وتقسيماتها النبـاتية (النامية) والحيوانية (الشهوانية) والعقلية (المفكرة) ويقوم الفن بدوره التربوى انفعال فى الاعتدال والتناسق •

وقد تابع أرسطوطاليس بعد تلاميذه من الفلاسفة أمثال ثاوفراسطى (٣٧٢/٢٨٧ ق•م) فألف كتبـا عن فلسفة الجمـال منها (الكوميديا)

و (المضحك) و (الموسيقى) ، الى أن أتى زينون الرواقى (٢٧١/٣٣٥ ق • م) فاهتم بمسـائل علم الجمال فيمـا يتصل بعـلامة الفن ودوره الاجتماعى وخاصة فى الكلام والخطابة والايقاع أما ابيقور رائد الابيقورية (٢٧١/٣٤١ ق • م) فقد اهتم بالموسيقى وفى ظل الحضـارة الرومانية ظهر اهتمام كولريثيوس (٥٥/٩٩ ق • م) بالموسيقى والشعر وفنون الرسم والغنـاء باعتبار أن الفن ضرورة للحياة ثم تابعه غارتس فلاك (٨/٦٥ ق • م) خالف كتاب « رسالة الى الشراء » ومعه وصايا وقواعد الانتاج الشعرى التى يتعين على الشعراء الاخذ بها •

وبمعنى مدارس الشكاك عن يهون ٢٧٠/٣٦٠ ق•م وتلميذه سيكست (٢٥٠/٢٠٠ م) لكيت الاخير مقاله (من علم البلاغة) فيعارض وجـود نظرية للفن أو لعلم الجمال •

وفى العهد الهلينستى على يد بلوتارك (١٢٠/٤٥ م) تزدهر الافكار الجمالية والفنية الى أن تبلغ ذروتها على يد أفلوطين الذى مزج الفكر الجمالى بالتصرف فالجمال الاسحى فى رأيه هو الجمال الالهى لا جمال الحسى وانتهت المدرسة الفلسفية القائمة بمدرسة أثينا عام ٥٢٩ م عندما أغلقها الامبراطور الرومانى « جاستنيان » •

وتعاقب العصور بين اتساع الامبراطورية الرومانية الى انهيارها ولم تحتفظ الثقافة الرومانية الا بالديانة المسيحية والتى كانت احتكارا لرجال الدين من أصحاب الكهنوت ، فانحسرت الثقافة والفن والادب فى الكنيسة من أناشيد وأشعار وحياة القديسين والعمارة الدينية والموسيقى الدينية ، فظهرت آراء الكاهن فاسيلى (٣٧٩/٣٢٩ م) الذى أتهم الذين يهتمون بالفن بتهمة الكفر والفلسفة دينية وأخلاقية بعيدة عن الفن ، ثم تبعه الاسقف يوحنا زلاطوست (٤٠٧/٣٤٧ م) فعارض تعاليم الاطفـال الفنون المختلفة وتظهر المتناقضات فى مفهوم الفن والدين بأجل صورة عن أوغسطن (٤٣٠/٣٥٤ • م) فيذكر بقوله أن الله هو الفنان العظيم •

وبمجد الغناء والترتيل الكنسي •

ثم توالت محـــاولات جوجو (١٠٩٦/١١٤١ م) وتوما الكوينى (١٢٢٥/١٢٧٤ م) ومحاولة التوفيق بين المعانى الجمالية وبين رجال الدين والتى تركت أثرها بعد ذلك فى أعمال دانتى الجيرى الذى يأخذ برأى الاكوينى من أن الجمال الحسى تتوفر فيه صفة الكمال والتناسق والانسجام ويتم الفن بطريق المحاكاة •

واذا انتقلنا الى الحضارة العربية الاسلامية ابان القرن السابع فمن تأثير الدعوة الاسلامية على الحياة الثقافية والفن والادب وبالتالى على الفكر الجمالى ، وبداية فان العقيدة رفضت عبادة الاوثان والاصنـــام والتماثيل التى كانت للالهة العربيـــة (كالات والعزة ومناة) وظـــل أثر التحريم هذا على فن التصوير والنحت فترة طويلة — على الرغم من وجود تراث وأدب جاهلى — ثم استمرارية فى عهد صدر الاسلام والعهد الاموى والعباسى والفاطمى والمملوكى ، وتداخل فنون الخطابة النثرية والشعر والموسيقى فى فترة ازدهار واتساع الدولة الاسلامية وامتزجت الحياة الثقافية والفكرية بعديد من تيارات التصرف والفلسفة وفنون الادب التى أتاحت لظهور بعض الافكار الجمالية التى نجدها عند اللندى والفارابى والغزالى وابن رشد كما نجدها فى رســـائل اخوان الصفـــا خاصة عن الموسيقى ولعل مؤلفات الكندى فى الموسيقى وأيضا ابن سينا فى كتاب الشفا ما يشير الى فهم لقوانين ولقواعد الموسيقى ، بل أن بعض الخليل بن أحمد الفراهيدى والاخفش •

ونجد الآراء الجمالية متفرقة هنا وهناك فى هذه الحقبة فهذا الفارابى يبرز المحاكاة فى العمل الفنى عن الشــــعر أو فى فن الرسم ، وهذا ابن سينا يقرن الشعر بالخيال والنغم • ولعل ابن المعتز (٨٦١/٩٠٣) فى كتابه البديع يقدم دراسة تحليلية لفن الشعر على كتاب ابن قتيبة (الشـــعر والشـــعراء) (٨٢٨/٨٩) ثم قدامه بن جعفر الذى يعـــرف الشـــعر

العربى (بأنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى) كما نجد أبى هلال والمترجمين أمثال أبو بشر متى بن يونس صاحب ترجمة كتـــاب الشعر لارسطوطاليس يمهد لتقنين بحور الشعر التى تلقاها عن معلم أستاذه العسكرى فى كتابه الصناعتان) ثم ابن رشيق القيروانى فى كتابه العمدة وكذا أبى الحسن الجرجانى ومن بعده عبد القادر الجرجانى هذا بأيجاز فيما يتصل بفنون الادب نثرا وشعرا أما فيما يتصل بفنون العمـــارة والخط العربى والزخرفة فقد تقدمت تقدما ملحوظا كما ازدهرت فنون الموسيقى والشعر والغناء خاصة فى العصر العباسى والاندلسى .

أما بالنسبة للفكر الجمالى فى الشرق الاقصى بالصين والهند فقد سادت أفكار كونفوشيوس (٥٥١/٤٧٩ ق.م) الذى رأى أن الفن يقدم للانسان المعرفة والسمو وأن للفن دور هام فى المعرفة ثم آراء الفلسفة الطاوية التى تعنى طريق الاشياء ثم آراء خان تشون (٢٧/٩٧ م) الذى يفسر أصل الحياة والطبيعة بعنصر (تسى) وقد تبلورت الافكار الجمالية على يد الفيلسوف الفنان سى خى (٤٧٩/٥٠٢ م) الذى وضع نظرية الرسم التقليدى فى العصور الوسطى استنادا الى القواعد الستة التى تقرر بان الرسم تعبير المحتوى وعن ظواهر الاشياء وأنه الرسم هو وسيلة الفرشاة وأن هناك تطابقا بين الصورة والمادة وأن الالوان تعبر عن صفات الاشياء وتكوينها وأن الرسم يعبر عن الموروث القديم ، كما نجـــد أثر سوشى (١٠٣٦/١١٠١) الذى يبرز أهمية الالهام فى ابداع الفنان .

كما نجد فى الحضارة الهندية آراء الحكيم بخارتى البراهمانيه (فى القرنين الاول والثانى للميلاد) يعرض البضائع للممثلين والفنانين ، كمـــا نجد خلفاء فى القرن الثامن يقوم بتحليل أسلوب الشعر وفى القرن العاشر نجد الفيلسوف (انجينا فاكوتبا) يوصى بالاهتمام بالواقع فى التعبير الفنى

وفى عصر النهضة بحقبتة الاولى والثانية أى فى عهد بوكاتشيو وبترارك والبرتى ثم عهد شكسبير وسرفانتيس ظهرت أعمال وآراء ليوناردو دى

فينشى ورفائيل وربل وارازموس وظهرت بدايات النزعة الانسانية والبرناسية وانعكست الآراء والافكار الجمالية فى فنون الادب والشعر والعمارة والنحت والتصوير والموسيقى ، وعرف الفنانون قيما جمالية كالرشاقة والروعة والتناسب والهارمونية والرقة • ونجد بعض عبارات لها أهميتها ودلالتها على لسان ليوناردو دافنشى الذى يقول « ان صورة الرسام الذى يستوحى من صور رسامين آخرين تكون أقل كمالا من صورة ذلك الرسام الذى يستوحى مواضيعه من الطبيعة ذاتها » كما يستطرد بقوله « أن الرسم مع التفكير الفلسفى الدقيق يعالج كل صفات الاشكال ، البحر والمكان ، الاشجار والحيوانات ، الحشائش والزهور وكل ما هو محاط بظل ونور ، فالرسم هو العلم والابن الشرعى للطبيعة ، فان كان العلم يتصل بالالوان والاشكال فالفن يدخل جوهر الجسم والعلم ان تجاهل ابداع الطبيعة وجمالها فالفن ضرورى لاظهار الجمال » •

وبمقدم عصر الباروك وعصور الاضطهاد الكنسى للعلماء والفنانيين تقلص وانحسرت الفنون بصفة عامة ، الى أن جاء القرن السابع عشر فظهرت الحركة الكلاسيكية كمذهب خيالى ظهر أول ما ظهر فى ايطاليا ثم فى فرنسا وبريطانيا على الرغم من انتشار مذهب المتطهرين أو الاتقياء piuritanism ، لم تزدهر حركة الفن بها ، بينما نلاحظ أن فرنسا سارت بخطى أكبر فى مجال الفكر الجمالى خاصة مع بدايات الفلسفة الديكارتية منذ عام (١٥٥٦/١٦٥٠) وساد العصر الكلاسيكى فى الادب والفن خاصة التراجيديا والكوميديا والشعر ثم المسرح والعمارة يليهم فنون الرسم والنحت ولقد كانت لآراء نيقولا بوللو (١٦٣٦/١٧١١) حول (الادب الشعرى) أثره فى الحركة الفكرية لعلم الجمال ، فقد كانت (عمال فرجيل (الانشادة) هى المثال الذى يحتذى به لتأثره بالفن الرومانى لا الاغريقى ، كما نجد كورنيه يستوحى فى أعماله التاريخ الرومانى ، ولم يرضى أصحاب نزعة التنوير والرومانسيون والواقعيون عن هذا

التأثر ، فقد اختلط عن الكلاسيكية فنون الادب بغيرها من الفنون حتى أننا لو نظرنا الى أعمال كورنيه وراسين وموليير ولافونتين الكلاسيكية نجدهم يميلون الى المفهوم الجمالى العقلى أو الكلاسيكى •

ومع ظهور عصر التنوير فى انجلترا وجدنا تأثيرا كبيرا على المفهوم أو الفكر الجمالى لاعمال شيلر وغيره ، ومن رواد الفكر الجمالى فى تلك الحقبة بيكون Bacon الذى قسم الشعر الى شعر قصصى وشعر درامى وشعر تمثيلى ثم تلاه توماس لويس (١٥٨٨/١٦٧٩) حينما أبرز الخيال كشرط ضرورى للابداع الشعرى كما عنى جون لوك (١٦٣٢/ ١٧٠٤) بالفكر الجمالى استنادا الى ما أسماه بالتجربة والذوق الجمالى ، تبعه اكسندربوب (١٦٨٨/١٧٤٥) فألف كتاب (تجربة النقد) حيث وضع أساس الشعر الكلاسيكى مبرزا دور الشعر فى تقليد الطبيعة محتريا أعمال الاغريق باعتبارها ذات ذوق رفيع ، كما أن هيوم يستند فى تحليله للفنون على التجربة الحسية التى قال بها جون لوك وتقسيمه للادراك الحسى الى ادراكات أولية وادراكات ثانوية وينسب البصر والسمع الى الاولى واللمس والذوق والشم الى الثانية ويستوقفنا كتاب أدمون بيرك (١٧٢٩/١٧٩٧) الذى تناول فيه مسائل علم الجمال فى كتابه الفنون (بحث فلسفى حول نشأة تصوراتنا عن العظيم والرائع) حيث يفسر قواعد الذوق بمنظور فسيولوجى وسيكلوجى ويبرز قوة التصور أو التخيل ثم قوة الحكم العقلى • ويحدد السمات الموضوعية للجمال فى الندرة والتنوع والبيئة ونقاء باللون والتوافق وملمس السطح • وتبعه وليم هوجارت (١٦٩٧/١٧٦٤) الفنان المصور الانجليزى لكتابه (تحليل الجمال) معارضا الكلاسيكية النزعة الدينية والوثنية للقصص الخرافية •

وأبان القرن الثامن عشر زكرت آراء الكاهن ديوبو (١٦٧٠/١٧٤٢) فى كتابه (أفكار انتقادية حول الشعر والرسم والموسيقى) موضحا أن الفن يهدف الى اثارة المشاعر لدى الانسان وشعوره بالتلذذ وتبعه فى رأيه باتيو معارضين بذلك فولتير (١٦٩٤/١٧٧٨) صاحب النزعة التنويرية

الفرنسية التى تمجد العقل والذى وقف معه لويس مونتسكيو (١٦٨٩/١٧٥٥) مؤكدا الموضوعية والعلم ودور الفن فى التربية الاخلاقية والسياسية ، او يظهر ديدرو الموسوعى باحثا عن الاسس التى تربط بين الفرد والمجتمع فى اطار التوافق بين العالمية الانسانية والمجتمع ويتصدى ديدرو (١٧١٣/١٧٨٤) الى نظرية أن الفن يستهدف الفضيلة وأن الفنان مهمة تعليمية ويذكر فى موضع حديثه « أن الجمال فى الفن له نفس الاسس الذى للحقيقة والفلسفة » ان الحقيقة مطابقة لتفكيرنا عن ابداع الطبيعة والجمال المقلد هو مطابقة الصورة الفنية للشىء ذاته • وامتداد لحركة الفكر الجمالى نجد آراء روسو حول المسرح فينادى بالبساطة والطبيعة والشجاعة والقوة والجمال فى الفن •

واذا ما انتقلنا الى ألمانيا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر نجد أنه الحياة الثقافية تزخر بأعمال وبآراء كل من فيورباخ وهيجل مندلسون شلنج وجوته وشيلر وكانط وفخته وماركس والكسندر باومهارتن أو بومجارتن (١٧١٤/١٧٦٢) ويعتبر الاخير أعظم مؤسسى علم الجمال ، ضمن الفلسفة ، ويقسم نظرية المعرفة عنده الى قسمين : علم الجمال ، المنطق فيمثل علم الجمال نظرية المعرفة الوصفية الشعورية ، أما المنطق فيمثل نظرية المعرفة العليا العقلية ، وللدلالة على المعرفة الجمالية يستخدم مصطلح الاستطيقا التى تعنى الحساسية والشعور ويرى أن غاية علم الجمال هو بلوغ الكمال عن طريق المعرفة الشعورية وما نبلغه هو الرائع وهناك نوعان من الاراء : المنطقية والعاطفية وترتكز الأولى على الافكار الواضحة والثانية على الافكار الغامضة ، فالأولى آراء العقل والثانية آراء الذوق • كما ينقسم علم الجمال ونظرية الفن الى قسم نظرى وقسم عملى والكمال الجمالى يظهر فى مستويات ثلاث : الحقيقة والجمال والخير وتبعه تلميذه موزيس مندلسون (١٧٢٩/١٧٨٦) بمجموعة من المقالات حول الافكار الجمالية خاصة (الفنون الجميلة فى العلم) ويعرف الجمال بأنه الكمال الذى نبلغه عن طريق الحواس • ويؤكد على الدور التربوى

فى الفن • ونجد فينكلمان (١٧١٧/١٧٦٨) فى كتابه (تاريخ الفن القديم) والذى يرى أنه الفن الحقيقى هو الفن الهلينستى ، ويعتبر محاكاة الطبيعة هى ما يستند عليه الجمال وقد مهد بذلك الى آراء ليسنج (١٧٢٩/١٧٨١) الذى أسهم كثيرا فى النقـــد الادبى ونظرية الادب والنظريات الجمالية ويرفض علم الجمال الكلاسيكى الذى يفتقد الاحساس والصدق وعلى هذا فالفنان يعبر عن القوانين التشكيلية مما يطابق المثال الذي وضعته الطبيعة ومن جيله آدم فورستر (١٧٥٤/١٧٩٤) الذى يوضح العلامة بين الفن وترك أثره فى فردريك شيلر (١٧٥٩/١٨٠٥) الذى يعلن أن المســرح مؤسسة أخلاقية • كما ناقش آراء كانط الجمالية ، ويعتبر مفهوم شيلر حلقة وصل بين ثنائية كانط ومثالية هيجل ولعل جوته (١٧٤٩/١٨٣٢) قد فسر الفن وأوضح مكانته فى حياة الشعوب من منطلق الترابط العضــوى بين الثقافة القومية والابداع الفنى •

وقد سار هيجل (١٧٧٠/١٨٣١) بعلم الجمال الكلاسيكى خطوات بعيدة فى ضوء فهمه وتعمقه لتاريخ المجتمع الانسانى وقوله بالروح المطلق الذى يبرز فى صيغ ثلاثة : أما الفن أو الدين أو الفلسفة وتبعــا لتدرج الروح من المطلق الى المحسوس النسبى تتدرج الفنون المختلفة فلى قمتها التجريد وفى دنوها نجد التشخيص أى تبدأ من الموسيقى حتى العمارة • أى من الروح الى المادة ، وتواصلا للافكار الجمالية نجد بيلنيسكى عـــام ١٨٤٣ يقرر بأن واجب علم الجمال توضيح ماهية الفن ، ويقترب بذلك من الواقعية الاشتراكية فى الفن باعتبار أن الفن معبر عن الواقع الاجتماعى وغرامينذكر « أن الشعر هو اعادة تحسين الواقع بشكل خلاق وبالقــدر المحكم » وتابعه فى اتجاهه كل من تشيرنشيفسكى و بليخانوف •

واستمرت مسيرة فلاسفة وعلماء الجمال بما انطوت عليه من آراء ومفاهيم ومذاهب ونظريات ولعلنا نذكر آراء بعض المعاصرين أو نشير الى أعلام الفكر الجمالى مجرد اشارة نذكر منهم بوزانكيت وراسكين وسارتر وسوريو ولالو وغيرهم •

(ب) الاصول النظرية والتطبيق

بلا شك أن البحث فى الاسس والاصول الموضوعية والمنهجية لاى علم من العلوم أو فرع من فروع المعرفة ، يوضح الاطار المنهج لهـذا العلم وما يستهدفه من غايات نحو الكشف والتعرف على القواعد والنظريات والمذاهب والعلاقات والروابط بين جزئيات العلم فى مجال المعرفة النظرية من ناحية وفى مجال التطبيق من ناحية أخرى •

والقاعدة أو الفرضية العلمية البسيطة تبدأ من صورة نسقية للروابط بين ظواهر الاشياء ومكونات هذه الظواهر وما يحكمها من قانون أو قاعدة أو نظرية ، وبداية يمكن أن نطلق على محـاولات التعرف أو التعريف أو النشـأة فى مجال الاستطيقا والدراسات الجمالية ، أنها بدأت بالاجابة عن التساؤل عن ماهية الفن والجمال ومعناه ، بداية بتجربة الابداع أو الخلق الفنى وتجربة التذوق ثم تجربة النقد أو الحـكم الجمالى •

وعلم الجمال كغيره من العلوم المعرفية بدأ بداية للتعرف على ماهية أو معنى الجمال والقيمة الجمالية ثم مر بمرحلة تالية لتحديد الاطار النظرى والقواعد والقوانين التى ندرس على ضوئها التجربة الجمـالية بعـامة والظواهر والعمليات الجمالية بخاصة ، كالابداع والتذوق والحكم أو النقد فى اطار مبدأ الاجناس الفنية المختلفة ووحدة الفنون الجميلة على حد قول « أتين سوريو » عالم الجمال الفرنسى المعاصر •

وقد شملت الدراسات الاستطيقية مجالات فسيحة تمتد من الفنون الجميلة الخالصة الى فنون الادب والنقد والى الفنون التطبيقية •

وليس أدل من عبارة كروتشه التى تشير الى البلاغة على امتداد تاريخها منذ اليونان وما يتصل بها من مباحث لغوية تقترب من ميدان فلسفة الفن • وهذا القول يقترب من رأى عبد القاهر الجرجانى الذى عاش فى القرن الخامس الهجرى وتميز عن غيره من علماء البلاغة العـرب كالسـكاكى

والقزوينى والجاحظ ولا غرابة فى ذلك فان حركة الترجمة والنقل والتأليف الى اللغة العربية فى النصف الثانى من القرن الثانى للهجرة قد أولت اهتماما كبيرا نحو كتب أرسطوطاليس الادبية والبلاغة ، ككتـــاب البيوطيقا أو الشعر وكتاب الريطوريقا أو الخطابة . وأكاد أزعم أن بشر بن متى بن يونس قد تلقى تعليمه على يد والده وحده الذى كان تلميذا للخليل بن أحمد الفراهيدى صاحب علم العروض فى الشـــعر وأطلع كذلك على كتيبات (كناشات) الاخفش الذى ســار بالعروض والاوزان العربية سيرا الى الاكتمال ولو أن معظم الدراسات التى عنيت بدراسة فلسفة الفن فى الفكر قد أغفلت مثل هذه المحاولات التى تعتبر حلقة من حلقات تطـور تاريخ الدراسات الجمالية .

ويكاد يدور اهتمام المشتغلون بهذا اللون من الدراسات يصب على مطلع القرن العشـرين الذين عنوا بالاستطيقا كعـلم عـام للفن تميز بالدراسة الوصفية وابتعد عن الصفة المعيارية التى كانت عند اليونان القدماء ، فنجد كتاب « دسوار » و « أوتيتس » وغيرهم تدور فى هـــذا الفلك . تبعهم جيل من المهتمين بهذا اللون من الدراسات أمثال برجسون وديوى وكروتشه وسانتيانا والان وملرو وكامى وبؤنتى وسارتر وهيدجر وكاسيرر وسوزان لانجر وريد ولالان وسوربو وباير ، وكان نتيجة ذلك نشأة الاهتمام فى الدراسات العربية بترجمة مثل هذه الاعمال والدراسات، فقامت بعض البحوث على يد أجيال نذكر منهم : يوسف مراد وأمين الخولى والعقاد وزكى نجيب وخلف الله وأحمد وعز الدين اسماعيل وزكريا ابراهيم وفؤاد زكريا ويحيى هويدى وأميرة مطر وسويف والبهى السيد ومحمد مندور ومصطفى مندور وسامى الدروبى وعبد العزيز عزت ومحمود البسيونى ومصطفى هدارة وشوقى ضيف وغنيمى هلال وزغلول ســلام ورجاء عيد ومحمود ذهنى وعبد الرؤف أبو السعد وأحمد فشل وعبد المنعم سليمه وجلال العشرى والديدى الا أن الاستاذ الدكتور محمد على أبو ريان تميز بخاصة الابداع والتأليف الموسوعى فى هذا المجال فأتاح لجيل من

بعده من تلاميذه اخراج الدراسات العلمية أذكر منهم مصرى حنوره وحلمى خليل ومحمود الحسينى وسعد المنصورى والسيد ياسين ومحمد عزيز نظمى وصلاح فضل ونجوى عانوس ويسرى العزب ومحمد زكى العشماوى وعبد العزيز الدسوقى وفؤاد الاهوانى ومكى وهيكل والعيسوى والمليجى ولعل السبق فى هذا المضمار كان لاستاذ الجيل أحمد لطفى السيد ثم منصور فهمى اللذان أدخلا هذا النوع من الدراسة فى دراسة القيم أو مبحث القيم فى الفلسفة بعامة والفكر النقدى بخاصة •

وبلا شك أن محاولة التأصيل والريادة والعناية الفائقة بهذا اللون من الدراسات يتميز بالجدة والاصالة معا ، فمما لا شك فيه أن آراء الجاحظ ومن هم طبقته أمثال الباقلانى وأبى سليمان الخطابى ومحى الدين بن عربى والكندى والفارابى وابن سينا والغزالى وغيرهم من مفكرى الشرق العربى الاسلامى •

ومن أبرز المسائل التى عنى بها القدماء ما ذكره الغزالى فى كتابـــه (مشكاة الانوار) عن الذوق كمنهج ومصدر للوحى الشعرى قوله : « فأنظر الى ذوق الشـــعر كيف يخصص به قوم من الناس ، وهو نوع احساس وادراك • ويحرم منه بعضهم ، حتى لا تتميز عندهم الالحان الموزونة المترحفة • وأنظر كيف عظمت قوة الذوق فى طائفة حتى استخرجوا بها الموسيقى والاغانى والاوتار » ولعل هذه الصلة الناشئة بين الفنون بعامة وفنون الادب والنقد الادبى بخاصة على امتداد تاريخ الادب والفن اشارة واضحة الى أن مجالات فنون الادب والفنون تشتركان مع علم الجمال فى أبعاد كثيرة ، مما يتفق ووجهة نظرنا حول تقسيمات علم الجمال وفروعه الى علم جمال أدبى وغيره من علوم الجمال •

كما أنه معيار النقد والتذوق والحكم الجمالى على منجزات العمل الفنى أو الأدبى فى حاجة ماســة الى مقاييس محايدة وموضوعية لانتاثر بالنزعة الانطباعية أو المحاكاة أو السطحية أو الذوق الرخيص ، ولكى يتوفر المناخ والأسس السليمة للابداع والتذوق والحكم يتعين الاتفاق

والتعرف على قواعد نظرية وشروط موضوعية بها نحكم على الاثر الفنى بهدف الكشف عن القيمة الجمالية والخصائص الفنية للعمل الفني أو الادبى ، وكأننا أقرب الى تشريح العمل الفنى والكشف عن بنيته وتركيبه العضوى كما يذهب الى ذلك المرأى « اريك نيوتن فى كتابه (معنى الجمال) فلم يعد النقد مجرد مدح أو قدح تقريظ أو ذم إنما منهج تحليلى نقدى للعمل الفنى ذاته ودونما تدخل لأوثر أيدلوجى أو سياسى أو دينى أو غير ذلك ، فالعمل الفنى هو الاساس فى العملية النقدية ، وتبعا لذلك كان لابد من التعرض لمناهج الدراسات الجمالية التى بها يستطيع الناقد أن يقيس بها العمل الفنى من خلال تحليل البناء العضوى للعمل الفنى •

وبلا شك أن الدراسات الفرعية لعلم الجمال سواء كانت فى المسرح (الدراما) أو السينما أو الشعر أو الموسيقى أو الفنون التشكيلية أو علم الجمال الصناعى تستند الى بعض الاصول والقواعد التى تتشابك وتترابط مع غيرها من الاصول فى مجالات علم الجمال الاخرى ، فمثلا فى فن المسرح نجد قاعدة وحدة الحدث والزمان والمكان وفى الشعرنجد القافية والموسيقى وفى التشكيل نجد التماثل والتناغم اللونى وفى الموسيقى نجد الهارمونى والتوافق وكل هذه الخصائص أو الخواص تتيح لعالم الجمال أن يقيم علاقة رابطة بين الفنون المختلفة بحيث تستنبط اطارا نسبيا أو مقولة مفسرة للعلاقة بين الصورة والمادة والتعبير أو بين الحدس والرؤيا الجمالية •

يأتى العمل الفنى كنمط مستقل ومتمايز يمتزج فيه الجديد بالقديم مبينا لعناصره موضحا سماته الجمالية وخصائصه الابداعية دونما تأثير من فكر سيكلوجى أو أخلاقى أو تاريخى أو سياسى أو اجتماعى أو دينى • بصورة متكاملة لا وعظ فيها ولا ارشاد على حد قول « كولنجوود » •

يقول ذلك الشاعر الناقد « ت • س • اليوت » : أو هى تجربة جمالية

وسنحاول فى فصول من هذه الدراسة أن نطبق المنهج الجمالى — وأزعم أنه المنهج الامثل — فى تناول مسائل الظواهر الفنية فى الادب والفن عن غيره من المناهج سواء كانت سيكلوجية أو اجتماعية لان طبيعة العمــل الفنى تتمايز عن غيرها من الاعمال ، ولعلنا فى دراســتنا السابقة التى واصلنا فيهــا طريقا شاقا وشائكا مهده لنا من قبل أستاذنا الدكتور أبوريان ورعيل من أساتذتنا بالجامعات المصرية الاخرى قد أتاح لنا دراسة فلسفة الابداع الفنى من منظور جمالى خالص كما أتاح لنا درنسة لمشكلة انقيم انجمالية من منظور جمالى خالص وتأدينا فى دراسة لنا القاء الضوء على علم جمال اجتماعى وليس علم اجتماع جمالى كما أوضحنا فى كثير من المؤتمرات العلمية الاصول الجمالية للدراسات النقدية الادبية ولفنون الادب كالشعر والرواية والمسرح كما أوضحنا كذلك عن الرؤية الجمالية للفــكر الرائد بحيث يمكنه صياغة نظرية عامة فى الفن مفسرا لطبيعة العمل الفنى محللا للاستاذ الدكتور زكى نجيب محمود ومدى تأثره بالرؤية الاستطيقية فى تناوله موضوعات النقد والادب والفن ٠

ومن خلال ممارستنا لتدريس علم الجمال لكليات الفنون الجــميلة والآداب والمعاهد الفنية المتخصصة القينا الضوء على الجوانب التطبيقية للعلم الجمال فى ميدان التصميمات الفنية والعمارة والديكور والتصوير والنحت ومما لا شك فيه أن اهتمامنا بتطبيقات علم الجمال وبعلم الجمال الصناعى وبعلم الجمال الادبى قد أتاح لنا دراسة مستفيضة ٠ ومستوعبة لمنجزات العمل الفنى فى فروع الفن والادب والنقد ، الامر الذى نستقرىء فيه منظورا أو بعدا شاملا لعلم الجمال فلا نتوقف عند آراء فلاسفة وعلماء الجمال بل نتجاوزها الى مجالات التطبيق والممارسة وبهذا يمكننا القول بأن علم الجمال الذى يعتبر أحدث العلوم المعــاصرة قد أرسى قواعده وأصوله ولا يزال يسعى الى الازدهار فى الاستفادة من نتائجه فى مجالات الفنون والاداب ٠

(د) محاولات وتطلعــات معــاصرة

(نحــو علم جمال أدبى عند شــوقى ضيف)

(نحــو علم جمالى فلسفى عند زكى نجيب محمود)

لعل السمة الظاهرة فى دراسات رائدنا الاستاذ الدكتور شوقى ضيف هى الاصالة من ناحية والتجديد من ناحية أخرى ، تلك كانت السمة الواضحة المعالم والتى تتبدى لمن يمعن النظر فى سياق دراساته ومنهاجه النقـدى •

ويتعين على الدارس لتراثه أن يستقرىء منهاجه الواضح من خـلال دراساته وابداعاته فى مجالات التراث والادب وتاريخه والدراسات والتراجم ومنه اللغة والبلاغة ، وقد آثرنا تحديد الموقف منذ البداية ومنذ أن أخرجنا دراستنا المتواضعة فى مجال الاستطيقا أو الدراسات الجمالية وفلسفة الفن أن نتابع تلك الجهود الخلاقة والتفسيرات الجـادة التى تتميز بالموضوعية والربط بين الاصالة والمعاصرة من ناحية أخرى • وبهذا المعيار حاولنا جاهدين أن نطبقه على ابداعات رائدنا فى دراساته الادبية والنقـدية • فتبينا منزلته وأصالته والتى تتضح أمامنا بجـلاء فى محاولة استكشافنا للاصول الجمالية (أعنى الاستطيقية) لدراساته النقـدية وتفسيراته لمذاهب النقد والادب العربى قديما وحديثا • وسنتبين أيضـا النزعة التكاملية فى المنهـاج النقـدى لديه التى جمعت بين النظرة الفنية والتاريخية فى شمول واتساق عضوى تجاوز مفهوم البنائية وانساق الثقافة فهو يؤكد الصلة العضـوية بين الشـعر والتصوير التشـكيلى والموسيقى وكأننا أمـام رأى عالم الجمال الفرنسى المعاصر «أتين سوريو» الذى يؤكد ارتباطات الفنون الجميلة جميعا فيتجاوز بذلك مفهوم محاكاة المحاكاة فى الفن كما قرره من قبل كل من أفلاطون وأرسطو الى مفهـوم آخـر هو الارتباط أو التكوين العضوى بين روافد الفنون الجميلة بما فيها فنون الادب المختلفة (من شعر ونثر وقصة وخطابة الخ •••) الى مفهوم جديد يستند الى روابط ثلاثة :

١ — الرابطة الاولى : وتتحدد فى الخيال الابداعى المسـتوحى من وجدان الفنان وخبراته الحسية واللاشعورية •

٢ ــ الرابطة الثانية : وتتحدد فى الرؤية الجمالية والصور والمشاهد المستوحاه من الطبيعة أو الخيال .

٣ ــ الرابطة الثالثة : وتتحدد فى الالهـام أو الحدس الجمـالى والاشواق المعبر عن كيفية ادراك الصورة الجمالية الخلاقة أو المبدعة التى تمر براحل أربعة ، تبدأ بالاعداد أو التحضير ثم بالحضانة أو التخمر والاستغراق ثم بالاشراق ثم بالتعبير أو التنفيذ .

كما نجد أستاذنا « ضيف » يجدد منهج الحكم الجمالى على الاثر الفنى من خلال الذوق المتمرس الخبير المستوعب لاصول التقنية الفنيـة وعناصرها الجمالية وخلق وسائل صياغة التجربة الجمالية فى ضوء ثلاثة محـاور أو معايير أو مقاييس ،

١ ــ أول هذه المقاييس هو البعد والمحور التاريخى والعصر الاجتماعى .

٢ ــ ثانى هذه المقاييس هو البعد أو المحور أو الجمالى المعبر عن تطور المضمون أو المحتوى وكذا الشـكل أو الصيغة فى أطار لغة التعبير سـواء أكانت أنغاما أم ألفاظا أم الوانا .

٣ ــ ثالث هذه المقاييس هو البعد أو المحور الزابط الحضارى بين التراث أو الاصالة وبين التجديد أو الحداثة أو المعاصرة .

ويمكن القول بأن « الدكتور ضيفه » قد رسم معـالم الطريق الى علم جمال أدبى عربى من خلال دراساته النقدية للنماذج الفنية حيث وضع القواعد والتأصيل النظرى لهما ممثلا فيما عرضه بمؤلفاته القيمة عن مذاهب النقـد والفن والشعر والنثر ودراساته عن البحث الادبى ومنـاهج .

ويكفى أن نستوعب اشارته حول تطور الفكر الجمـالى بداية من أفلاطون الذى ذهب الى أن كل جمال حسى أو ابداعى أو عقلى مرده المثال

الخالد فى اطـــار نظريته عن عالم المثل الجمالى المطلق ، بينما ذهب أرسطو الى القول بأن الجمال يتمثل فى تناسق التكوين ثم ساد فى العصر الحديث المفهوم القائل بأن الجمال هو ما يتعلق بالاحساس أو بالشعور دون الخلط بينه وبين المنفعة (والاخلاق فتحددت بذلك معانى الجمال بوضوح فى مصطلح الاستطيقا Aesthetica على يد الفيلسوف الجـــمالى الالمانى جوتليب بومجارتن (١٧١٤/١٧٦٢) ثم تعددت الدراســـات الجمـــالية على يد كانط وهيجل وشـــوبنهور وجويو وكروتشـــه وبين وتولستوى وسانتيانا وديوى وغيرهم • وعندما يؤصل الاستاذ ضيف منظوره الجمالى يرى أنه من الضرورى أن تستند التفسيرات النقدية على أسس واضحة ومحددة من خلال البعد التاريخى لتطور النقد الادبى منذ أرسطو الذى يرى أستاذنا أنه يكاد ينفرد بمنهجه العلمى الدقيق فى محاولة لوضع نظرية كاملة للمأساة أو التراجيديا ، وتمتد الدورة الاولى للنقد الادبى حتى نهاية القرن الثـــامن عشر الميلادى وتتميز هذه المرحلة باشـــارات وملاحظات مبهمة غامضة خطابية تخلب الاسمع ولكنها لا تضع العقول اليها ، بينما تبدأ الدورة الثانية أو المرحلة الثانية مع مستهل القرن التاسع عشر الميلادى حيث حاول النقـــاد وضع نظريات نقدية ذات صبغة منهجية علمية من منطلق العلوم الطبيعية أو الفيزيائية فأقاموا ما يمكن أن نسميه (بالتاريخ الطبيعى للادب) وطبقوا تصنيفات وتقسيمات الطبيعة على فنون الادب متأثرين بالتطورية الداروينية من ناحية وبمذاهب وقوانين الحضارة والبيئة والجنس والعصر من ناحية أخرى ، بل أفسح المجـــال أيضا للدراسات السيكلوجية والاجتماعية من خلال التفسير الفرويدى للظاهرة الادبية أو الفنية ، وكان لكل هذه المؤثرات أثره الواضح فى نشأة النقد وتطور مناهجه وتحليل الادب والتراجم الادبية من خلال تفسير معنى الفن والقيمة الجمالية وخصائص الشعر والموسيقى والتصـــوير ووسائل التعبير أو الصياغة والاوزان فتجاوز النقد المفهوم الثلاثى للبناء الفنى للادب من ثلاثية وحدة الزمان والمكان والموضوع الى أنماط جديدة

تمثل فى النتاج الفنى للقصة والمسرحية والقصيدة • ومن خلال عرض أستاذنا الرائد لنشـــأة النقد وتطوره يبدأ بالحضارة اليونانية ــ وأنا نعرض رأيه مع شيء من التحفظ ــ فعلى حد قوله « أن اليونان أسبق القدماء الى وضع أصول النقد وقواعده جعلهم ينتجون الفلسفة ومجالات أخرى من المعرفة ، به انتاج الشــعراء القدامى فى ملاحمهم الاسطورية وبطولاتهم الخارقة مع هوميروس أبان القرن التاسع ق • م فى الالياذه والاوديسة ثم عند هيزيود فى القرن الثامن ق•م • وكان العهد الاول لتاريخ الفن الادبى هو الرواة ثم التدوين الذى أبرز الشعر التمثيلى ابان القرن السادس ق•م • حيث تعدى وصف الشعراء حياة الآلهة والابطال الى الحياة العادية وموضوعاتها الاجتماعية والسياسية والفلسفية فهاهــو اريستوفانيس يؤلف ملهاته (السحب) ممثلا الصراع بين الفكر والدين الوثنى للعــامة يتابعها بمسرحية (الضفادع) مجسما الصراع بين القديم والجديد أو بمعنى آخر صراع الاجيال على لســان شخصياته المحورية اسخيلوس ويوربيدوس ، ومع أطلالة القرن الخامس ق•م يرقى الفكر العقلانى الفلسفى فيكثر الجدل والسفسطة ونجد محاورات سقراط ثم أفلاطون بين جموع الفلاسفة والسوفسطائية تنتهى بمجالات أرســـــطو لوضع كتابه ومصنفه البيوطيقا أو الشعر ثم الريطوريقا أو الخطابة متابعا بذلك ما كتبه أفلاطون فى محاوراته ديون والجمهورية وقولنـــا بالتحفظ السالف الذكر مرجعه أن الادب المصرى القديم كان نبعا للادب اليونانى • ومن خلال العرض التاريخى لتاريخ النقد الادبى يطلق رائدنا الدكتور شوقى عن النقد الادبى العربى فى تلك الحقبة قوله •• « أن النقد العربى كان فى جملته نقدا عمليا يتصل بالجزئيات ولا ينفصل عنها ••» فقد كان محوره غالبا البيت والعبارة ، ولم ينظروا فى الادب أو الشعر نظرة عامة ، بحيث يمكن القول أن نشاطهم النقدى كان أقرب الى البلاغة منه الى النقد الخالص ••• من الصعب أن نجعل لهم فلسفة جمالية أو نظريات نقدية بالمعنى الدقيق ••• » •

وفى مجال المقارنة لتاريخ الادب فى العصور الوسطى بايطاليا وفرنسا ، يذكر أستاذنا الدكتور من أن الادباء تقيدوا تقيدا شديدا طوال القرن السادس عشر والسابع عشر فيما يختص بفن المسرح وقواعده ثم خضعوا للقواعد الكلاسيكية وأصولها الدرامية ثم ظهر فى القرن الثامن عشر نزعتين فى النقد ، نزعة تراثية تسند الى قواعد وأصول الادب اليونانى والتقيد بتواعد أرسطو ونزعة أخرى مغايرة مجددة ظهرت على يد جراى (١٧١٢/١٧٧١) م بانجلترا بحثا عن آداب عصره والتغنى بالطبيعة وعلى يد ديدرو بفرنسا (١٧١٣/١٧٨٤) داعيا الى بند التراث والتقاليد القديمة بينما ظهرت على يد علماء الجمال المعاصرين الذين ساروا بالدراسات الجمالية سيرا كبيرا .

وسبق التنويه الى أن أستاذنا ضيف أقام منهج التحليل النقدى والتقديم الجمالى . (Jmgement de-Valueres) على أساس استطيقى استنبطه من افتراضين جماليين :

الفرض الاول : وهو الوظيفية فى الفن فى اطار السمات الجمالية أو العناصر الجمالية الخالصة بفضل قوى التفكير التى تهدينا الى الحقيقة وقوة الارادة التى تهدينا الى الخير وقوة الاحساس التى تهدينا الى المتعة الجمالية ، أو بمعنى آخر تكامل المفهوم القيمى للجمال معارض بذلك النزعة القائلة بأن الفن للفن كما عارض النزعة القائلة بالمنهج التأثرى كما عارض أيضا أصحاب النزعة الموضوعية فى الفن ، وأكد من جهة أخرى الاصول الجمالية أو القيم الجمالية بصفة خاصة والقيم بصفة عامة .

الفرض الثانى : بوهو التكاملية فى الفن فى اطار الافادة من المناهج المختلفة والنزعات المتعارضة ما بينه لنزعة السيكلوجية التى تنظر الى ممارسات الفن كتجارب مستقلة نتيجة المعاناه لدوافع نفسية أو نزعة اجتماعية ترى الالتزام فى الفن لقضايا اجتماعية تتوافق فيها حرية الفنان والزام المجتمع له فى وحدة تجعل من الناقد يفيد من كل هذه الطرق والنزعات فى

وتحليله وتقديمه للعمل الفنى فى اطار متوازن بين الفن وقيمة الجمال مع الواقع المعاش وقيمة الحياة بما يتحلى به الناقد من عدالة وأمانه فيضع موازين عادلة لا تميل مع الهوى أما لتعصب وليس أدل من عبارة يسرقها أستاذنا ضيف قوله « ... والناقد الحق لا يرفع شيئا فوق قيمته ولا ينزل شيئا دون قيمته ... » .

ويخلص أستاذنا الى وضع قواعد تقديم العمل الفنى على أساس استطيقى آفاقه الحياة وقوامه الخبرة الجمالية وسبيله الذوق ، ولكى يدلل عى نظريته يطوف بنا بين آراء الجماليين أمثال جويو وبومجارتن وكانط من خلال تحديد مواقف المدارس الفنية كالرومانسية والكلاسيكية والرمزية والسريالية والتأثيرية والتعبيرية .

وفى مجال الاستشهاد بأمثلة يتناول أستاذنا نظرية الشعر فيقرر بقوله « وليس معنى أن شعراءنا المعاصرين ينفصلون عن أسلافهم وتقاليدهم الفنية الموروثة ، فما يزال السابقون منهم يحتفظون بشخصية شعرنا ومقوماته اللفظية مع التمثيل الدقيق للشعب العربى وأنماطه فهم مجددون وفى الوقت نفسه متصلون باقديم ، أهلتهم لها ثقافتهم وشعورهم بيئيا فهم وعصورهم ومواهبهم التى تعبر عن شعوبهم ومثلها العليا من الخير والحق والجمال ، بذلك لم يعد الشعر عيدنا ألفاظا ترصف رضعا لتولف قصيدة فى موضوع تقليدى ، بل أصبح عملا أدبيا جديرا بالعناية والاهتمام لما يتضح فيه من ذات الشاعر وتراث أمته ... » ويستطرد بقوله « ومن المحقق أن الذين تعمقوا فى الآداب الغربية واستمدوا منها فى بعض صور من شعرهم ، ولكنه من المحقق أيضا أنهم لم يفنوا أنفسهم فيها بل ظلت لهم شخصيتهم العربية ... » وبهذا يؤكد أستاذنا الملامح والسمات المميزة للفن والادب من خلال البعد التطورى فى تاريخ الادب . من قوله « .. ومن المعروف فى تاريخ الاداب أن عصر من عصورها فى أمة من الامم لا يمكن أن ينفصل عن العصور التى سبقته ، وكان هناك تيارا ثابتا خلف العصور المتعاقبة ، يعمل فى القديم ولا يزال يعمل فى

الجديد • فكل أدب له ماض يبنى عليه يعنى الحركة الدائبة فى الاداب ، يحيى كل جيل ما سبقه من أجيال لا من الناحية الجمالية وحدها بل أيضا من ناحية الأفكار والمشاعر ••• » •

ويشير أستاذنا الى أهم وأبرز عناصر الجمال والفن فيما يلى :

أولا : الوحدة العضوية للعمل الفنى •

ثانيا : التطابق بين الصورة والمضمون فى العمل الفنى •

ثالثا : خصوبة الخيال الابداعى فى العمل الفنى •

رابعا : الاصالة فى بلورة العمل الفنى •

خامسا : دعم القيم الانسانية فى العمل الفنى •

ثم ينتقل أستاذنا الى الوسائل الاعلامية للادب وفنونه من خلال الصحافة والفن السينمائى والمسرحى والقصص وهو بذلك يعطى أبعادا لوسائل ذيوع وانتشار الادب وفنونه المختلفة •

نظـرة تقويميـة :

يشغل النقد الادبى والدراسات البحثية والتحليلية لبعض النماذج الادبية والتراجم الشخصية والبحث مجالا واسعا فى دائرة بحوثه ومؤلفاته ، ولكن أبرز ما ضمنته هذه الدراسات النقدية أساسا استطيقيا اى جمالية لكثير من النظريات والمذاهب النقدية ، اتضح فى تلك الابعاد والمحاور والأسس والقواعد التى أقام عليها دراساته ، فكانت بذلك ارهاصيا أو تمهيدا ومدخلا طبيعيا لعلم جمال أدبى له أبعاده وموضوعاته وتقنينه ، التى يمكن للمستقل بهذا المجال أن يستنبطها استنباطا علميا وتطبيقيـا •

ويجدر التنويه الى أن ما يتبدى للدارس فى نطاق النقد الادبى أنه أمـام نموذج يحتذى به عند الدراسة التحليلية لفنون الادب قدمه أستاذنا :

الدكتور شوقي ضيف ، كما أن منطلق هذه الدراسات الموضوعية بأجل معانيها وخصائصها التى يتعين على الدارسين أن يضعوها نصب أعينهم عند الدراسة والبحث ، ومما لا شك فيه أن ارتياد أستاذنا لبعض مسائل وموضوعات علم الجمال الادبى يعتبر ارهاصا طيبا لتنظير علم جمال أدبى عربى كانت الدراسات النقدية والادبية فى أمس الحاجة الى قيامه •

كما تناولت بالتخصيص أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود — بحكم التخصص الاكاديمى — باحثا ومنظرا لرؤياه الجمالية أو الاستطيقية فى الفن والادب ، ولا عجب فأستاذنا يجمع فى شخصه بين الفيلسوف والاديب فهو فيلسوف الادباء وأديب الفلاسفة كما قال عنه أستاذنا العقاد — رحمه الله عليه — أو كما يقول هو عن نفسه « فاذا تناولت فكرة فلسفية عالجتها بقلم الاديب ، واذا عالجت موضوعا من موضوعات الفن والادب تناولته تناول الفيلسوف » •

فالعقل والذوق أعنى الفكر والحدس هما الركيزتان فى حياته الادبية والفلسفية ، ويكفى أن نستعرض أسماء بعض مؤلفاته القيمة لنتحقق من هذه الفرنسية ، فهذا (فلسفة وفن) وهذا (فى فلسفة النقد) وهذا (ثقافتنا فى مواجهة العصر) وهذا (أيام فى أمريكا) وغيرها بالاضافة الى مجموعة من مقالاته المنشورة وأحاديثه المذاعة التى تدور حول هذا الموضوع •

ومما لا شك فيه أن محاولتى هذه وما ينتابنى من مشاعر متضاربة ، ما بين الحرج والفخر ، تدفعنى الى أن التمس من أستاذى رحابة الافق قيمة عظيمة — ألا وهى شرف الكلمة وحرية الرأى ، فان الخلاف فى الرأى

وبداية أقول أن الاهتمام بمجال الراسات الجمالية أو الاستطيقية فىجامعاتنا وفى موسساتنا التعليمية والثقافية دون المستوى الواجب على الرغم من أهميته هذا اللون من الدراسات لوثيق صلته بفنون الادب من ناحية وبالدراسات الفلسفية من ناحية أخرى • وليس هذا اللون ابتداعا

فى مجال النقد الفنى والادبى . وليس غريبا عن مبحث القيم فى الفلسفة أيضا . فان كانت جامعات الغرب قد أولت اهتماما كبيرا لفلسفة الجمال والدراسات الجمالية وخطت قدما نحو التوسع فيها ، بينما جامعتنا تخطو بخطوات وئيدة نحوها ، لولا جهود جيل من الرواد بالجامعات بذلوا الجهد نحوه بداية من أحمد لطفى السيد ومنصـــور فهمى وســـار على دربهم أساتذتنا الاكاديميون ومنهم أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود ونفر قليل منهم لعلى أذكر منهم الاساتذة الدكاترة ، شوقى ضيف والعقاد وزكريا ابراهيم وأبو ريان وعز الدين اسماعيل وأميرة مطر ومندور وغنيمى هلال وســويف وعبد العزيز عزت والدروبى ... الخ موجهين الانظــار الى الدراسات الجمالية أو الاستطيقية .

وآن لنا أن نقف وقفة على جهود أستاذنا الجدير بالحفاوة والتكريم ، ولنقلب بعضا من صفحات كتبه ومؤلفاته نستقرىء منها رؤياه الجمالية أو لن نتشفت فقل مذهبه الجمال ــ بالمعنى الفلسفى ــ فى مجـــال الفن والادب وثمة صعوبة تواجه محاولتنا ، ذلك أن خصائص المذهب أو النسق الفلسفى التى نستشفها من آراءه ومقالات أستاذنا لم يعلن عنها صراحة فى اطار ابداعاته الفلسفية ، غير أننا بعد جهد جهيد تلمسنا مذهبه فى الفن والادب من خلال كتاباته العميقة ، فنجده فى كتيبه الشرق الفنـــان فى صفحة ١٢٧ يقول « أما بعد فان لكاتب هذه الرسالة مذهبا فى الفلسفة يتابعة وينتصر له ولا يدحز وسعـــا فى عرضه وتأييده ، وخلاصـــته أن الانسان اذا ما تكلم فانما يقع كلامه فى أحد صفتين : فاما هو كلام يساق للتعبير عن خطرات النفس ومكنون الضمير أو هو كلام يقال ليشار به الى الطبيعة الخارجية ــ كما تبدى للحواس ، فان كانت الاولى كان الكلام من قبيل الفن ، ... من حيث هو تعبير ذاتى قاله قائله ليبسط به ما قـــد أحسه بوجدانه ... وأما ان كانت الثانية ، فان الكلام بمثابة القضايا العلمية ... فان كانت الاولى بطل الاحتجاج لان الاحتجاج لا يكون لشىء أحسـاسه الذوق وانما يكون الاحتجاج فيما يقال على سند من الحواس التى

والعقل ... فاما ان يكون كونك فى قولك على حدسك ، وبذلك تكون فنا ما فى طبيعتك ... فأخذ لنفسك ازاء نفسك وازاء الكون الموقف ... على شرط أن تكون مسئولا عما تفعل ، فعند الوقفة الفنية أمام قواعد النقد الفنى . وعند الوقفة العلمية ... أمام قواعد الاختبار العلمى ... » .

ومن هذه المقولة نتبين أهمية الحدس كمقوم أساسى للعمل الفنى ، كما نجد عبارة أخرى لاستاذنا فى صفحة ٣٣ من كتيب الشرق الفنان قوله « ان الفنان انما يصدر عن مبدأ فنى أصيل وهو أن يبرز الشكل أو الفورم ومن هذه العبارة يتحدد لنا أساس ومقوم آخر هو التشكل أو الفورم يتأكد فى عبارته التى يوردها فى صفحة ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ من كتابه (أيام فى أمريكا) بقوله « ان أرى جمالا من البناء اللونى للصورة وفى البناء التخطيطى » يؤكده فى عبارته ١٩٠ ، ١٨٠ من نفس الكتاب قوله « أن الصورة فى الفن الحديث هى نغم لا تصوير ويزيد ذلك وضوحا أن أسميهما (لوحتان للفنان كاندنسكى) انشاء لونى رقم ١ ، رقم ٢ على نحو ما تسمى المقطوعات الموسيقية التى ليست سوى تأليفات صوتية .. » كما يذكر عبارات فى صفحات ١٥٥ ، ١٦٨ من نفس الكتاب قوله « .. فهنا يغلب على الصورة أن تكون (الصورة) لا تصويرا ، اذ أن الالوان هنا لا تستخدم لتقلد الطبيعة ... بل تستخدم لاحداث التناغم اللونى من ناحية والتعبير عن مزاج الفنان من ناحية اخرى .. » وقوله « ... فالمزيج اللونى فى الصور فى غاية الاتساق ، وتشعر بالنغم اللونى .. مما يؤكد وجهة النظر الجديدة فى فن التصوير وهى أن تكون (موسيقى للعين .. » .

واننا لنجد أبعاد الرؤية الجمالية فى الفن والادب عند أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود من خلال بعض المقالات التى غنى فيها بدراسته الجمالية والنقدية فى مجال الفن التشكيلى (والتصوير) من ناحية وفى مجال فن الشعر من ناحية أخرى .

وتكاد تكون مقالته فى كتابه القيم (فى فلسفة النقد) من صفحة ٥

وحتى ٢٤ الذى أفردها لموضوع الصورة فى الفلسفة والفن هى جماع رأيه أو رؤياه الجمالية فى الفن والادب ، اذ نراه يستشهد بقول أفلاطون « ان جمال الاشكال ليس — كما يظن معظم الناس — جمال الجسوم الحية أو جمال الصور ، لكنه جمال الخطوط المستقيمة والدوائر وسائر الاشكال ذوات السطح أو ذوات الحجم على السواء — المكونة من الخطوط والدوائر تكوينا نصوغه بالمخرطة والمسطرة ، فعندئذ لا يكون الجمال — كما هى الحال فى بقية الاشعار — جمالا نسبيا ، بل هو جمال ثابت مطلق .. » أو كما يستشهد برأى ورد فى كتاب (فن الادب) للاستاذ توفيق الحكيم حول سؤاله ما الفن ؟ فقال : هو ابراز حقائق الاشياء فى تكوينها الهندسى »

ان وقفة الدكتور زكى نجيب محمود أمام مذاهب ومدارس الفن التشكيلى بصفة خاصة والفن والادب بصفة عامة ومحاولته رد هذه المدارس والمذاهب الى أصولها الفلسفية والجمالية يثير الدهشة والاعجاب فيتجاوز مرحلة التصوير والتعبير والتقدير والتفسير الى مرحلة التنظير الجمالى فأصول التكعيبية Cubism ترد الى فيثاغوراس والتجريدية abstractionism ترد الى أفلاطون و الكلاسيكية Ciassicism

ترد الى أرسطو والسريالية Surrealism والتعبيرية expressionism ترد الى فرويد .

ولعل أستاذنا قد شمل رؤيته الجمالية الفن العربى والاسلامى بقوله : « ان الفن العربى وأستقلاله فى عالم وحده ، بين الطبيعة والذات يقابلها التجريد الخالص فى الفنون » وكقوله أيضا « ولا حاجة الى القول بأن الفن العربى قائم معظمه على هذا التجريد الهندسى كما نراه فى زخرفة العمارة وفى السجاد والاثاث بل فى الكتابة وغيرها .. » .

وكان من الطبيعى أو المعهود أن يدلى بدلوه فى مسألة قضية التحريم فى الفن فيذكر فى عبارة قوله « وجاء ذكر الفن العربى ، فقال لى الشاب مدرس التاريخ : أنت زرت أسبانيا ولفت نظرى فى الآثار الفنية العربية

هناك أنه ليس بينها رسوم تصور الحياة ، أعنى أننى لم أر على الجدار أو السقوف رسما لطائر أو حيوان وكل ما رأيته هناك من الطبيعة المرسومة النجوم وما اليها ، فبماذا تعلل ذلك ؟ فقلت أولا كان الدين يحرم اخراج الاحياء فى نحت أو تصوير وثانيا وهو الاهم ، لم يكن العرب بأصحاب ذوق فنى الا فى شعرهم ، كانوا صناعا ولم يكونوا بفنانين ، يستخدمهم السلطان أو الغنى ليبنوا له المسجد أو المنزل ويزخرفونه له ... فلم يكن عند الفنان شىء خاص يضطرب فى نفسه ويريد التعبير عنه ، كان الفنان يصنع كأى صانع أو نجار .. » .

ولعل أستاذنا يقصد أن جماليات الفن الاسلامى قد تجاهلت تصوير الكائن الحى استنادا الى أن الله الخالق للكائنات من بشر وحيوان وغير ذلك ، فلا يسوغ للفنان أن يشارك الله فى محاكاته فى الخلق ، وبلا شك أن هذا التصور الدينى السلفى قد لقى تأييدا من ناحية — ولو أن هناك بعض الفتاوى الدينية التى لا تحرم ممارسة مثل هذه الفنون — لذا اتجه الفن العربى الاسلامى نحو الزخرفة والزينة الهندسية والتجريدية وتمثل فى فن الارابيسك خير تمثيل وفيه نجد أن الوحدة الزخرفية تتكرر بالوانها الزاهية والمتقابلة . ونراه يذكر قوله « والجمال الزخرفى المكون من تكرار الوحدات أقل من جمال الطبيعة والمتسوغة المحتوى ومن هذه الواقعة البسيطة أو العنصر الجمالى فى رأى أستاذنا « أن مبدأ التمييز به أو مبدأ الايقاع الذى نجده فى الفن والادب ظاهرة مألوفة فى طبيعة الانسان نفسه فبين ضربات القلب انتظام ، وبين وحدات التنفس انتظام ، وبين النوم واليقظة انتظام ... ونستريح اذا وجدناه ويصيبنا القلق اذا فقدناه ، من هنا كان الوزن فى العمارة وكانت السيمترية « التماثل » فى العمارة والتصوير .. » .

ونراه يفتح آفاقا جديدة فى الشعر العربى الذى يلتزم بقافية عروضية واحدة بقوله « وأعتقد أن التزام الشعر العربى قافية واحدة مكررة فى القصيدة يفقده شيئا من جمال تكسبه القصيدة لو تنوعت قوافيها .. »

ويستند الى مبدأ جمالى أصيل فى رأيه السابق وهو الوحدة والتنوع فى العمل الفنى بقوله « .. مبدأ الوحدة التى تضم كثرة العناصر فى كائن واحد هو مبدأ أصيل فى الفنون على اختلافها — هو المبدأ الذى بمقدار تحققه يكون للاثر الفنى قيمته » ويستطرد قوله « فالرأى الغافل الذى ينظر الى زهرة مثلا فيرى وحدتها ويغفل عن الكثرة المكونة لهذه الوحدة . فيفوته ادراك الفورم » .

ولعل أهم المسائل التى تناولها فى مجال الجمال مسألة تحليل الذوق الفنى كما وردها فى الفلسفة والنقد) ولما كانت هذه المسألة من أهم الموضوعات التى يتناولها علم الجمال بعد مسألة الابداع الفنى وتعتبر الحلقة الوسطى فى الدراسات الاستطيقية تليها مسألة التقديم أو الحكم الجمالى ولنا مع رأيه فيها وقفة تأمل اذ يذكر أستاذنا « .. أن الذوق حاسى من الحواس الخمس الظاهرة : البصر ، السمع ، اللمس ، الشم ، الذوق ، وعضو الذوق هو اللسان ... وأن شعوق الارض جميعا ... قد اختارت حاسه الذوق ... لترمز بها الى نوع المعرفة التى يحصل الانسان بالاتصال المباشر بالشىء المعروف ... ممتزجة بالميل والرغبة .. ونخلص الى نتيجتين بحاسة الذوق : الاولى هى أن هذه الحاسة أقرب الى الخطوة الأولية ... فالشىء المحسوس باللسان أما مقبول فورا أو مرفوض فورا .. فيكون غريبا أن نتخذ مقياسا للتهذيب الحضارى كله ؟ والثانية أن حاسة الذوق مباشرة ... فانها لا تستغنى عن الموقف بالرمز لغويا أو غير لغوى .. وهذا هو السر فى أننا نشير بالذوق .. الى آية عملية ادراكية فيها يكون الانسان على صلة مباشرة بالشىء المدرك .. » .

ومن خلال هذا التأصيل للذوق الجمالى يستطرد أستاذنا الى ضرورة التفرقة بين ما نعنيه بالتذوق الفنى وبين ما تعنيه بالنقد الفنى وهو محقق كل الحق فيما ذهب إليه اذ يقول « نستطيع أن نفرق بين شيئين ، كثيرا ما يحدث الخلط بينهما وهما : التذوق الفنى ، والنقد الفنى ، فالتذوق الفنى هو أن تجابه عملا فنيا مجابهة مباشرة فتتذوقه بالخاصة الملائمة له

فنشعر ازاءه بأعجاب أو نفور ٠٠ أما مرحلة النقد فتأتى بعد مرحلة التذوق وهى عملية تحليلية فكرية لا ذوقية ٠٠ » ٠

فى معرض المدارس النقدية يذكر أستاذنا أبرز الاتجاهات المدرسية ، فهناك عدة مدارس جمالية تسند أساسا الى أحد العناصر الابداعية ، فاما تستند الى المبدع نفسه واما تستند الى العمل الابداعى ذاته أو تجمع بينهما ولنقرأ العبارة الواردة فى (الفلسفة النقد) صفحة ٣٠ ، ٣١ مم « هناك اتجاهان فى النقد الفنى متضادان : أحدهما يتسلل خلال العمل الفنى الى ما وراءه فى نفس خالقه ، والثانى يتسلل خلال العمل الفنى الى ما وراءه فى العالم الخارجى ٠٠ وقد تجمع بين هذين الاتجاهين فى نظرية نقدية واحدة هى نظرية المحاكاة ٠٠٠ وهذا الشىء المحاكى اما أن يكون فى داخل الفنان أو أن يكون خارجه ٠٠ وقد يطلقون على محاكاة الفن للداخل اسم النظرية النفسية أو التعبيرية ٠٠٠ » ٠

ولنــا أن نتسائل : ما هو موقف أستاذنا ومذهبه فى النقد الفنى عامة وفى الفن التشكيلى والشعر بصفة خاصة ، اننا نستوضح رأيه من خلال عبارته القائلة « هنالك مذهبا » ثالثا فى النقد ، يتشــبع له كاتب هذه الاسطر — وهو مذهب ينصب على العمل الفنى نفسه لا من خلال الفنان ولا من العالم الخارجى ٠٠٠ بل لنقف عند العمل الفنى منرى كيف تأتلف عناصره ٠٠ نعم نحصر أنفسنا فى العمل الفنى نفسه ٠٠ » ٠

ويستكمل أستاذنا مذهبه الجمالى فى نقد التحكم الفنى بقوله « ٠٠ نعم نحصر أنفسنا فى العمل الفنى نفسه ، فلا يتدخل فى حكمنا ، نفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الأساطير الدينية وغير الدينية أو المبادىء الخلقية أو الافكار الخلقية أو المذاهب السياسية ٠٠٠ لأن الفن خلق وانشاء ٠٠٠ وبناء على هذه المدرسة النقدية — فالفن معياره هو الفن نفسه : فمعيار الشعر هو الشعر ، ومعيار الموسيقى هو الموسيقى ومعيار التصوير هو التصوير وهكذا ، ٠٠٠ أيمكن أن تقاليد كل نوع من أنواع

الفنون ، وقواعده الخاصة به ، هى السند فى امكانيتنا النقدية ، ٠٠ التصوير لون ٠٠٠ كما أن مادة الموسيقى هى الصوت ٠٠٠ » ٠

ولعل المدرسة أو المذهب الجمالى فى النقد الذى يتشبع له أستاذنا له أصوله الموروثة فى حركة النقد الفنى عند العرب وهذا ما يؤكده أستاذنا بقوله : « ٠٠ وهو مذهب فى حركة النقد الفنى جديد فى أوربا وأمريكا وقديم معروف فى حركة النق الفنى عند العرب الاقدمين ، ومؤداه أن ينصب تحليل الناقد على العمل الفنى نفسه ٠٠ » ٠

وكعهدنا بالدكتور زكى نجيب محمود فى التركيز على اللغة والالفاظ ودلالاتها فانه معين بتلك المصطلحات والالفاظ الجمالية فنراه فى عبارته يقول « ومن هذا القبيل الالفاظ الجمالية التى نستخدمها فى وصف التذوق الفنى ٠٠٠ كأن يقول : رشاقة ٠٠ حرارة ٠٠ حركة ٠ وهكذا ٠٠ ، وماذا نعنى بلفظة جمالية ؟ أجيب : بأنك حين تكون بازاء عمل فنى (كلوحــة مثلا) ، فأما استخدم كلمات لها دلالات محسوسة : كخط مستقيم أو لون أصفر أو كلمات ليس لها دلالة محسوسة ٠٠٠ وقد يحدث أن نصف العمل الفنى بلفظة جمالية ٠٠ كأن نقول مثلا : فى هذه اللوحة حيوية شبيدة لان خطوطها حرة قوية جريئة ، أو أن هذه اللوحة فيها تلقائية لان خطوطها تتساب فى سهولة ويسر او أن اللوحة متزنة لما بين أنغامها اللونية من تجاوب ٠٠ » وقياسا على مجال علم الاخلاق أو الفلسفة ، الاخلاقية نجدها تستخدم ألفاظا معبرة عن الخير والفضائل الخبرة وفى مجال علم الجمال أو فلسفة الجمال نستخدم ألفاظا جمالية كالتى أشار اليها أستاذنا فى العبارة الســابقة حول الرشاقة والحيوية والتناغم أو التزاوج اللونى أو انسيابية الخط واللون لما لهذه الالفاظ من أهمية فى التحليل النقدى وعملية التذوق من ناحية والنقد الجمالى من ناحية أخرى ونرى أستاذنا يستشهد بعبارته حيث يقول : « وفى رأى أن التحليل الذوقى لا تتم دورته الا اذا علا الناقد نربط بين ألفاظه الجمالية التى لا تشير الى شىء محسوس ٠٠٠ وبين شىء محسوس فيها ، كأن يقول مثلا : « ا هذه اللوحة رشيقة »

فالرشاقة لفظة جمالية لا تشير الى محسوس وعندما يضيف الناقد ••• لان الخطوط المنحنية بهـا ••• فهذه اشارة الى محسوس •••» ويستطرد قوله « ويؤدى هذا •• أن الذوق يسير خطوتين : فى الخطوة الاولى تكون لدى المتذوق قدرة على وصف العمل الفنى بألفاظ جمالية ، وفى الخطوة الثانية يربط هذه الالفاظ بجوانب محسوسة فى العمل ••• » • ومن هـذا المنطلق يفرق بين مستويات ثلاث ممن يتصلون بالابداع الفنى والتذوق والنقد ، فهناك كاتب التعليق والناقد والفيلسوف الاستاطيقى ، فالاول يقدم العمل للقراء أو المتلقين والثانى صاحب نظرية ينظر للعمل الفنى من خلالها والثالث يرقى لمستوى التعميم على قواعد فى مختلف الفنون • ولعلنا نجد أستاذنا يحسم قضية النقد بقوله « أيكون النقد للذوق أم للعقل ؟ ••• وجوابى ••• بالذوق نص المادة الخام التى تقدمها للنقد ، وبالعقل يحلل ويعلل » وأكاد — أزعم — أن أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود له مذهب عـام فى الفلسفة ورؤية جمالية — أيضا تتفق وسياق مذهبه الفلسفى العـام وتعبر عن قضايا الفكر الفنى والادب والثقافة تعبيرا معاصرا ولا تغفل الموروث القديم كذلك • ولقد أتى مذهبـه وفلسفته كنتاج أصيل ومتجدد •

فقد حصر جماليات الفن والادب فى الابداع والتذوق والنقد وهى المسـائل الاساسية للفلسفة الجمالية الاستاطيقية التى يعالجها فلاسفة وعلماء الجمال ، كما أن الابداع الفنى يستند الى مقومات وأسس أهمهـا الصورة والتعبير أما المنهج الجمالى فى رأى أستاذنا فيستند الى الذوق والعقل معـا فى دورة جمالية تبدأ بالحدس أو الذوق وترقى الى العقل ، كما أن الصورة الابداعية هى ما يعنى به الفن وليس المحاكاة أو التقليد ويعنى بالصورة ما تشير الى الطبيعة الخارجية أو الداخلية أو هى بمثابة كيان مستقل وتبعا لذلك فالفنان اما يحاكى أو يعبر أو يخلق ، ومن خلال الابداع أو الخلق نجـد عالم الفن الذى هو بين الطبيعة والذات وهـو مجال الابتكار والخيال الابداعى ، وقد يتبدى أحيانا أن محل الفنان

اذا ما تجاوز المألوف (اللامعقول) فالفنان قد يبحث عن عوالم جديدة وايقاعات ومؤثرات مغايرة لتلك التي أعتادها الفن التقليدي ، يستهدف قيمة الجمال التي هي غاية الفن ويتجه الى النشوة ، فطبيعة الفن هي طبيعة اللعب والتلقائية فيهما واحدة ويستهدفان معا التنفيسي أو بمعنى آخر «الكاثاراسيس» أو التطهير ولعل دعوة أستاذنا الى أن رسالة الفن انما تحقق الفردية كما تحقق اشتراك الناس في فاعلية واحدة فيتجه الفنان الى حقيقة الانسان ليلتقي في محرابه كل انسان • ورأينا أن أستاذنا قد طبق معياره الجمالي في الفن على التصوير وعندما يطبقه على الشعر فانه يخص كلا من الشاعر صلاح عبد الصبور في ديوانه (الناس في بلادي) ثم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في ديوانه (مدينة بلا قلب) ، وفيها يخص فن الشعر فان أستاذنا لا يتصلب في رأيه عن الشعر ، فهو يقبل الجديد في الشعر لانها تعبير عن روح العصر من خلال تفهم عميق بمعنى المضمون والشكل أو الفورم في اطار من الخبرة الشعورية والتزام بالقالب الشعري ، فالشاعر متجدد المضمون متفرد بخبراته الشعورية وعلى ذلك فالشكل هو المحك والمعيار للتفرقة بين القديم والجديد ويقصد بالشكل ، الانتظام والترتيب النسقي للكلمات في القصيدة الشعرية أو بمعنى آخر يعني أستاذنا بالبناء العضوي للقصيدة الشعرية أو الفورم الجديد على أساس من الوحدة النقيدة أو الموسيقى الشعرية • ولعل أستاذنا كان عن قرب عندما تفجرت قضية الشعر الجديد من خلال مشاركته في لجنة الشعر بالمجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية على حد قوله : « وسأضرب لك مثلا أو أمثلة ••• سنة ١٩٥٧ •• أرادت لجنة الشعر •• أن تكافيء أحسن الشعراء الذين قالوا الشعر في مناسبة العدوان الثلاثي على بورسعيد ••• ولقد جعلت لجنتنا نحن « باكثير وأنا » صاحب المكافأة الاولى شاعر نظم قصيدته شعرا حرا من الطراز الجديد ••• وكانت تلك هي المناسبة الاولى التي حجزت المشكلة •• » وكأننا هنا أقرب الى مفهوم ت • س اليوت حيث يقول أن الشعر عبارة عن اعادة تجميع الانفعالات

والاحساس وتنظيمها داخل شكل فنى بحيث يطرد كل جاليس له علاقة عضوية بالقصيدة » وهو ما يؤكده كولنجدود من أن سبيل الشعر هــو التذوق والفهم وليست ظاهرة الشعر الجديد قاصرة على فن الشعر العربى فقد سادت هذه الروح الجديدة حتى فى شعراء الغرب فها هى الناقدة أديت سيتويل فى كتابها (ملامح الشعر الحديث) تطبق معيار النقــد الجديد على أشعار « اليوت » فتقول « أنه على الرغم من مهارته الحرفية وأعنى بها الاوزان والقوافى والمفردات والصور والايقاعات والرموز التى تعتمد عليها صنعه الشعر) فان البرت ظل مخلصا للطاقة الابداعية الشعرية بحيث لم يقتلها بقيود الصنعه وقوالب الاوزان والقوافى ذلك لانه وضع الصنعه فى خدمة الموهبة وليس العكس » ، ويكاد ينظر النقــد الحديث الى الصنعة الشعرية على أنها ليست مجرد القدرة التى يكون بها الشاعر صيغ الكلمات أو الايقاعات أو بمعنى أدق القدرة على التشكيل بل على المادة الاساسية الخــام التى تتشكل حدس الشاعر فى شكل قصيدة وعلى هذا فالناقد بمعيار التحليل الجمالى عليه أن يتبين التوازن والتماثل فى العلاقة العضوية بين المادة والصورة أو بين المضمون والشكل ، وبنفس المعيار نجــد أن أستاذنا بعد ما يطبقه على فن الشعر يطبقه على الفن التشكيلى خاصة فن التصوير ، وكما يقول شوبنهاور فى كتابه (العــالم ارادة وتخيل) المجلد الثالث « اننا نستمد متعتنا من الفن التشكيلى من تأمل الشىء دون أن يختلط بالارادة أو المنفعة الذاتية ، فنهر الراين عند الفنان التشكيلى مجموعة من الصور والالوان والاشكال التى تثير الحواس والخيال بما توحى به من جمال ، لذا فالرؤية الجمالية للفن التشكيلى الحديث ترى أن العمل الفنى لا يقلد ولا يحاكى الطبيعة لانه بناء عضوى قائم بذاته فهو ابداع وليس نسخة مكررة من الطبيعة ، فاللوحة أو الصورة التى تعتمد على النسخ أو التقليد لا تخلد ويعبر عن هذا مؤلف كتاب (مبادىء علم الجمال) أدويت باركر بقوله « لا يكفى أن تجرنا اللوحــة الفنية لشىء مثير مرسوم فى الصورة ، بل يجب أن تخاطب الحس مباشرة

بحث يستميلنا الخيال والحس معا وهو ما يؤكده الفنان من علاقات لونية ومساحة وتناسب وتناغم وأيقاع تنبع من الحودة العضوية للعمل الفنى التشكيلى » •

وبعد فقد اتضح الهدف من هذه الدراسة المركزة المبسطة مجـالا ابداعيا لاستاذنا الرائد المفكر الفيلسوف الدكتور زكى نجيب محمود ألا وهو الدراسات الجمالية أو الاستاطيقية التى تهتم بالفن والاددب من خلال رؤية ومذهب جمالى يضيف الى محاولة رواد الفكر الجمالى اضافة جادة وجديدة لا سيما نحو ارساء دعائم علم جمال عربى له أصوله ومنابعه الموروثة من كتابات الاقدمين فى مجال الفنون الجميلة وفنون الادب وله تطلعاته الجديدة المعاصرة فى حركة التفاعل الثقاف والفكرى الذى تشهده العلوم والدراسات النقدية وعلم الجمال •

ولذلك فان هذه الرؤية لها أثرها الواضح فى مجال المبعين والمتلقين والنقاد ، من حيث ابراز طبيعة الفنون والآداب والقيمة الجمالية التى تستهدف منها وبيان أصول التحليل المنهجى والنقد الجمالى للاعمـال والمنجزات الفنية والادبية بروح موضوعية وحيادية لا تجنح لمدح أو القدح ، بل تضع الاعمال تحت ضوء فاحص فتتجاز ذلك المفهوم الساذج الانطباعى لعملية التذوق أو النقد وتبرز قيمة التجربة الفنية بمراحلها ، الابداعية والتذوقية والنقدية • مؤكدة قيمة الجمال والحق والخير للانسان وللفكر وللحضـــارة •

معنى التقدير الجمـــالى :

حينمـا بدأ الانسان حياته على سطح هذه الارض كان يصـارع الطبيعة فيتغلب تارة عليهـا وتتغلب هى عليه أطوارا أخرى •• لم تكن لدى الانســان حاجة أو ميل طبيعى يدفعه الى مظاهر الطبيعة متناولا اياها بالتفسير والتحليل • وحينما وصل الانســان الى مرحلة تالية بعـد اشباع حاجاته الفردية نجده يشعر بحاجة ملحة الى التفسير لاستكمال

شروط التكيف مع البيئـــــة •

واذا كان التفسير للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير الفنى فـــان ذلك لم يكن راجعا الى تأخر مرحلة الاستمتاع الفنى عن مرحلـــة التفسير • بل قد تكون المرحلتان متعاورتين زمنيا • فقد تشعر بجمـــال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أى غاية نفعية مادية وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من نوع هذا « الشعور الخالص » •

ويجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة « والاستمتاع به » والتعبير عنه فهذه ثلاث مراحل نفسية متمايزة وقد تكون مترابطة متداخلة•

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشـــدة وعنف فيتناثر انرذاذ فى جميع الاتجاهات مختلطا بأشعة الشمس • فانه تصدر عنه حينئذ ألوان طيف متناسقة ويحتضن كل هذا اطـــار جميل من غابات أشـــجار باسقة انتثرت فوق ودياتهـــا قطعان الماشية وتخللتها زهور جميلة الالوان حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقا بأنه منظر جميل •

الاستمتاع بالمجال والتعلق به يأتى فى مرحلة زمانية تالية بعد تقدير الجمال • وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقى •

واذا انتقلنا الى الفنان فان الذى ينتج أثرا فنيا كأن يرسم صـــورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية فيلقى بنظره على ما أنتجه من أثر فنى محاولا أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الاثر وبين المجتمع أى بينه وبين أعمال الانســـان الاخرى فهو اذن — وبعد انتهائه من عمليـــة الخلق أو الميلاد الفنى — يحاول تقييم انتاجه الفنى بالنسبة للبيئة التى يعيش فيهـــا سواء كانت بيئة طبيعية أم انسانية •

واذا تذوق شخص ما عـــدة تجارب جمالية عن طريق انتاجه الفنى أو تكرار مشاهدته لاثار الفنانين وانتاجهم •

والواقع أن الفلاسفة قد حاولوا وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ظنهـا البعض جامعة مانعة على طريقة المنطقيين • ولكننا نجد أنفسـنا هنا فى مجال البحث الجمالى أمـام ظاهرة تستعصى على التعريف مادمنا فى مجال الوجدان والشعور • ذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يتعلق بالموضوع بالشخص — أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين • فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع لاستدلال المنطقى أو الرياضى أو علاقة سيكولوجية من أى نوع ينشـأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل المعـادلة »

اذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم بشعور الفرد أو احساسه بهـذا الجمال سـواء كان الحكم تحليليا أو تركيبيا • ولكن الحكم هنا يختلف عن الحكم الأخلاقى كما يختلف عن الحكم المنطقى • فبينما نجد الحكم الاخلاقى يتخذ الارادة والواجب أساسا له نجد أنه يتعذر اصدار حـكم مطلق من الناحية الجمالية بصدد جميع الأفراد •

ويبدو أن تعدد الاحكام الجمالية يرجع الى الاختلافات العـديدة بين أذواق الناس والى تنوع اهتماماتهم • وقد انساقت المدرسة الاجتماعية فى هـذا التيار المعارض للنزعة الفردية مع التيار الوضعى الذى ابتدعه « كونت أوجست » • لنزع الصفة الفردية عن الاحكام الجمالية فاجهدوا أنفسهم فى تقنين المقاييس المادية للظاهرات الجمالية حتى يمكن أن تخضع هذه الظاهرات لما يمكن أن تخضع له ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية • فمثلا يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو التمثال الى مقاييس مادية مثل درجـات التلوين وأنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضـوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم وطريقة شغل الفراغات بوحدات الرسم وأيضا مثل الزاوية التى يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها نراهم يخضعون الجسم الحى لمقاييس مترية الطـول والعرض والخصر والصدر والوزن ولاجزاء الجسم الاخرى ... أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخـارجية للجسم الانسـانى فقط ثم يجعلون

متوسطات لهذه المقاييس ويضعون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية للجمال فيما يختص بالجسم الحي •

ونلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا غفلوا عن أن الانسان كائن حي مركب من نفس وجسم وأن هذه المقاييس التي يجهدون أنفسهم في وضعها لن تنطبق الا على الجسم وحده ولن تنفذ الى النفس والى لونها الخاص • ذلك اللون النفسي الذي يحس به الفنان ويستمد منه وحيه فيما أبدعه من أثره الفني — يحمل به المتذوق لهذا الاثر فيتجاوب معه نفسيا سواء كان هذا التجاوب راجعا الى الصورة نفسها كموضوع أو الى ما تثيره الصورة في نفس المتذوق •

واذن فالعامل النفسي وهو عامل داخلي لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون هـــذا العامل الداخلي هو أساس الحكم الجمالي لان ثمة رابطة وثيقة بين الفنـــان والأثر الذى أنتجه بما فى تلك اللحظـــة النفسية للفنـــان وللمشاهد المتذوق لهـــذا الاثر • فمحاولة المدرسة الاجتماعيـــة وكذلك مدرسة علم النفس تجاهلتا العنصر الفردي الذي لن يتكون بدونـــه الحكم الجمالي • واذا كان بعض من تصدوا للدراسات الفنية قد نجحوا في وضع مقاييس عامة لبعض الظاهرات الفنيـــة ، هذا ما يسمى بالموقف الاكاديمي في الفن •

ويلاحظ كما يقول برجسون أن هؤلاء الذين يخضعون الظاهرات الفنية والحيوية للمقاييس العامة يلاحظ أنهم قد أخفقوا فى ادراك الذبذبات الحية للعمل الفني في وحدته واتساقه وحيويته الدافعة لان لكل موضوع فني لونا وراءه يكتسي به اذا كان يشتمل في جنباته على الحقيقة ، ومعنى هذه الحياة وتقديرها يرجع الى مدى ارتباطه وتداخله مع العامل النفسي الفـــردى •

الحـــق والجمال :

• واذا كان صدق التعبير هو سمة الظاهرة في العمل الفني فان الشيء

يخلو من الجمـــال اذا خلا من الصدق •• اذ الصدق فى ميدان التعبير الفنى متغلب بالقلب لا بالعقل ولكنه الحقيقـــة منظور اليها من ناحيـــة القلب والشعور •

الخير والجمـــال :

وليس الجمال خيرا أو منفعة • فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مـــع الخير الذى تعارف عليه الناس — فلا يمكن وصف الاثر الفنى بالقبح اذا ما تعارض مع مفهوم الخير •

والخـــــلاصة :

ان الناس يختلفون فى الذوق مما يجعل من الصعب تعريف الجمال يلوح أن بين الاشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة • ويرجع الخـــلاف فى أذواق الناس الى التربية أو البيئة بمعناها الواسع • فتتدخل ذكرياتنا فى عملية التقدير الجمالى • وقد يكون مصدر اختلاف الاحـــكام الجمالية ان اناس يخلطون بين الجمال وصفات أخـــرى فهم يظنون أن الشىء الجميل يجب أن يكون نافعا ومفيدا • وكذلك يجب التمييز بين صفة الجمال فى الشىء وصفة الامتاع أو كما أنة يتعين ألا نخلط بين الجمال والجاذبية الجنسية فكثيرا ما نحكم على المرأة بالجمال لانها تمتلىء أنوثة وجاذبية جنسية • فيكون التقدير الجمالى تحت وطأة الشـــعور الجنسي ولو أن فرويد كما سنرى سيقول بهذا التفسير •

وأخيرا : يجب أن نحذر من الخلط بين صفة الجمال فى الشىء والصفات الاخرى المتعلقة به • وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التى تتداخل مع صفة الجمـــال فى الشىء كلمـــا ازداد اقترابه من ادراك الطابع الجمالى فى الشىء الجميل •

على أن تذوق الجمال فى حقيقة أمره احساس ذهنى • ولكنة مرتبط أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يبث فينا هذا الاحســـاس •

فالجمال اذن علاقة أو ميل بيننا وبين الاشياء التى تستحوذ على مشـــاعرنا بما ركب فيها من سما تجمالية فتدفعنا الى اصدار حكما عليها بالجمـــال فالجهد الجمالى ليس ســوى ادراك المرء لحالات نفسه مجسمة فى أشياء محسوسة وكل ادراك للجمال انما هو تعبير عن الاحســـاس ـــ أى دلالة الصورة على الاحساس فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا يشارك المتذوق فى تكوينه من ناحية الانفعـــال العاطفى المصـــاحب للاحســـاس بالجمال • ويزيده ثراء الفنـــان المبدع للصورة من ناحية ما يخلعه على الصورة من أيديولوجية (أى أفكاره) وآراء وتقاليد عصـــره • وكذلك ما يمنحه للاثر الفنى من تكنية بارعة أو سمة أو تقليد خاص بمدرسة فنية معينـــــــة •

« حقيقة التجربة الجمالية »

العملية الجمالية هى ممارسة فعلية ومشاركة تلتقى فيها آثار حسية لاكثر من فرد واحـــد • لذا يتعين أن نفهم حقيقة هذه التجربة بما يحتويه الذوق العـــام أو الشعور العـــام من مضمون أو معنى لدى الشخص العـــادى • فاننا لا نرى فيه تمييزا بين الشىء الجميل والشىء النافع بين ما هو جميل وما هو لذيذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير لديه ويمكن بسهولة أن نميز بالتجربة الجمالية بين معنى الجمال فى هذه الاشـــياء وما ينضاف اليه من صفات أخرى غير جمالية •

فمعنى « جميل اذن » يتميز عن معانى القيم الاخرى • اذن فصفة الجمال صفة فريدة لا ترتبط بأى صفة • فالجمال لا يرتبط بالخير أو بالنفع أو بالراحة أو بالخلود فقد يكون باديا فى أثر فنى محرم دينيا أو أخلاقيا ـــ كأن يعرض المثال جسد المرأة وهو عـــار كما هو الحال فى معظم تماثيل الفنان الفرنسى رودان • وقـــد يحكم الاخلاقيون والاجتماعيون ورجـــال الدين على أن هـــذا التمثال العادى مثير لاحط الغرائز وفيه تعبير غير

أخلاقى عن جسم المرأة ، فكأنه دعوة صارخة الى الرذيلة أو الى الفساد والى الانهيار الاخلاقى ، ولكن الذوق الجمالى رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية فى الجمال ، ومن هنا نرى أن الفن كان غالبا ما يصطدم بالدين فى القرون الوسطى اذا لم يكن مواليا لرجال الدين ، وقد آثر معظم الفنانين فى تلك القرون أن يعيشوا فى كنف الكنيسة ، لذلك فقد كانت أعمالهم القيمة صور أو تماثيل تبين أمجاد المسيحية وموقفها وشخصياتها المختلفة .

ارتباط الجمال بالراحة وعدم الراحة :

قد يكون الشىء فى نظر البعض جميلا ولكنه غير مريح فى نفس الوقت كموسيقى الجاز واذا قارنا موسيقى الجاز بالموسيقى الكلاسيك فاننا نجد اختلافا بينهما من الناحية السيكولوجية وذلك فيما يتعلق بالمستمع الى الجاز وبالمستمع الى الموسيقى الكلاسيكية ، ففى الحالة الاولى نجد المستمع يفقد تلهث أنفاسه فى متابعة اللحن أى أن هذا اللحن ولد عنده نوعا من الاجهاد ، أما فى الحالة الثانية فان الاستماع الى الموسيقى قد يكون على نوعين .. أما أن يكون سطحيا واما أن يكون عميقا ، أما الاستماع الموسيقى العميق فانه لا يتم للشخص الا بعد تدريب طويل ومعناه الاستماع الموسيقى ، ويخرج من هذا التدريب بأن يصبح مستمعا حقيقيا للموسيقى اذ أنه حين يستمع الى اللحن لا يسرع خياله فيتجه الى حياته الشعورية أو اللاشعورية بل يتجه بنفسه ومشاعره الى موضوع اللحن الموسيقى نفسه فيتابعه متابعة يقظة عن كثب متمثلا ذهنه عن طريق التحليل السريع لوحدات اللحن وترجمتها ترجمة واقعية لأن هذه الوحدات تشكل فى مجموعها رموزا القصة حيوية أو لأسطورة كتبها المؤلف الموسيقى تماما كما يكتب الاديب رواية مثلا ، ولنضرب لذلك مثلا « بحيرة البجع لتشايكوفسكى » .. ونحمل آخر قطعة موسيقية عنوانها « القمر » أن يكون جميلا عند طائفة من المتذوقين ،

فنحن نرى فى هذا الموقف مدرستين :

ارتباط الجمال بالمنفعة وعدم المنفعة :

١ ـ مدرسة ترى بأن المنفعة أساس التقدير الجمالى وأننا نحكم على الشىء بأنه جميل لانه نافع • وهذا الرأى لا يقوم على أساس صحيح •
٢ ـ والمدرسة الثانية ترى أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة فقد يكون الشىء غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالعشب السام مثلا والحية الرقطاء حينما ترى جلدها المنقط تقول بأنه جلد جميل ومع ذلك فان الحية ذاتها مخيفة ضارة •

ونحن فى الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب والخطأ • وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك أو تعبير صادق من ناحية الفنـــان أو أنه ليس كذلك •

ولهذا فاننا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والاخلاق • فقد يوجه الفن الى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية •
والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمـــال ولو أنهـــا قـــد تتداخل فيما بينهـــا •

« التجربة الحدسية ومضمونها »

اذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فاننا نجد فيها عنصرين رئيسيين :
أولهما : صور شيعرية أو رؤية جمالية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى
ثانيهما : وهى تلك الانفعالات التى تكون الصور الشعرية وتحييها •

ونجد أيضا الى جوار ذلك انفعالات تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا ... اذن فهناك الى جوار الصور الشعرية الاصية اتى هى موضوع الخلق الفنى صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق

بذكرياتنا ، ولا علاقة له أصلا بالشاعر .. أنما هى صنوف (تداعى المعانى) تسرع الى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية .. ويصحب هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى من الوجد والميل الشديد الى المزلة والشعور بالرقة المتزايدة والاحساس بالنقوى اسساذجة .

وهذان العملان .. الصور الشعرية والانفعالات الشخصية ــ لاينفصلا عن بعضهما فقد تتحول المشاعر الى صور فتصبح الصور المركبة وتصبح المشاعر ذاتها متأملة لان هذه الصور هى موضوع التأمل . فاذا ما تحولت المشاعر الى أشياء من العصور فالها تكون كما قلنا موضوعا للتأمل . وتكون بذلك قد تسامت الى مرتبة اصور ... فهو اذن تركيب يثير فينا المشاعر نتيجة تآلف عنصرية . صور انفعالات أو مشاعر فلا يمكن القول اذن بأن الشعر هو ذلك التأمل للمشاعر وحدها الذى نسميه الحدس الخالص .. فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية والصورية ــ ليس معنى هذا أن الحد كما يتجه الى الخارج ولكى ينفذ الى ما يتعلق بالاثر الفنى من صور خارجية بل معنى هذا أن الحادس للاثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه الى الاثر مدركا له فى حيويته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان وطبعا هناك فرق بين الحدس الجمالى والحدس الفلسفى . فالحدس الفلسفى موضوعه اصواب والخطأ . الوجود والعدم . الضرورة والاحتمال . أما الحدس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى ثالوث هو (الفنان ــ الموضوع ــ المشاهد) .

ويتحدد ادراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية ويقدر استبعاذنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالى . وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا يتضمن غير هذين العاملين . وقد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية .

فمثلا هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

هـذا البيت يمدح به بشار الخليفة العباسى .. فهو يشير الى تاريخ بعينه والى شخصية معينة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التى تكون الموضوع الاساسى للحدس الجمالى مع حاملها الشعورى .. وليست المـادة التاريخية .

واذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هى محك التقويم الجوالى للاثر الفنى . فان ذلك لا يعنى أن الصور هى الموضوع الخارجى تكون بنيية الموضوع ... ان المادة تتدخل بصفة أساسية الى جوار الصورة فى الموضـوع . ولهذا فانه يتعين أن تدرس وحدة الموضـوع الجمـالى خصائصه الفنيـة .

وحـدة الموضوع الجمالى وخصائصه :

العمل الفنى بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعا حسـيا يتصف بالتماسك والانسجام . والوحدة الماديـة هى بنيته المكانية . أما وحدته الباطنية بيئته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملا انسـانيا حـرا .

ولابد فى تكوين العمل الفنى من تدخل عناصر ثلاثة . المادة . الصورة موضوع الحدس الجمالى . ثم التعبير .

المـادة : كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، اذ ن الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الى مادة جمالية ويجلو صفـاءها الـكامن ويترجم عن حقيقتها الباطنية وثرائها الحسى . وقد يبالغ بعض الفنـانين فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية فى دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن يتعرضوا لاى موضوع أو صورة فنية . وهذا ما يعرف باللاموضوعية فى الفـن .

وتطويع الفنان المادة الخـام ليس من قبيل الحدس والتنظيم الجمالى

للمادة عقلية ابداعية ذات مهارة يتحول خلالها المشكل الى متحرك والمكانى التى زمانى .

الصـــورة (الموضـــوع) :

توضع على هيئة رغبة أو أى مطلب يستبين تركيبه الفنى خـــلال الاداء أو التنفيذ . وقد اعتاد الناس أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفنى . والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته . فالاسلوب الفنى والطراز . أى طريقة التنفيذ والاداء هى المقصودة لذاتها فى الانتـــاج الفنى فليس الفن موجهـــا لخدمة موضوع أى أنه لا يتسم دائما بالضرورة للصورة أو للموضوع كما هو الحال فى الفن التجريدى عند هنرى مور ومدرســـــته .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلا . الا أن علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة ترتبط على الدوام بين الموضوعات التى يميل اليها الفنان وبين عملية الابداع الفنى بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عبقريتـــه . فليس من قبيل الصدفة البحتة . ويختار بيكاسو مدينة جورنيكا الاسبانية موضوعـــا لرسمه أو أن يجعل رودان المرأة موضوعا لاكثر تماثيله . أو يتجه بودلير الى مواضيع الرذيلة والانحلال فى قصائده .. وأن يميل بتهوفن فى الغالب الى صياغة الالحـــان التى تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشـــــه بالانســـــان .

ولابد اذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية عند الفنـــان وانها تثير فى نفســـه انفعالات خاصة . ومع ذلك فانه حينما يتناولهـــا ويتفاعل وجدانيا معها فهو لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة . فالفـــن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الانسانى .

التعـــبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية فى العمل الفنى وهو الذى يفصح العلاقة بين الفنـــان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان فى نموذجه • وهو السمة الانسانية فى العمل الفنى التى يستطيع الفنان بواسطتهـــا أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع • وهو الرابطة الحية بين الفنان وانتاجه • وهو مركز اشعاع لعملية الخلق الفنى والكيفية الفريدة التى تدفع العمل الفنى بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك والتعبير بل هـــو لغة أصيلة تحمل نسقا فريدا أو طرازا فنيا لا يحاكى أبعاد الواقع الملموس بل يكشف لنا عن بعده الوجدانى •

فالفنان اذن انســـان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفى مقدمتها جميعا واسطة التعبير •

« مشكلة التذوق الجمالى »

فحكمنا على الشىء بالجمال بمعنى أننا قد نفذنا الى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه •• وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات — خلال لحظات التذوق — تتعاطف مع الموضوع لادراك معناه والكشف عن تراثه الفنى ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المـادة والصورة •

ولعلنا نتساءل — ونحن بصدد مشكلة التذوق — عما اذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للابداع والعبقرية فى الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى •

ويرد الجماليون بقولهم •• ان الدراسة الجمالية تتضمن الناحيتين معـا — فالفنان المبدع للاثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الاثر ، كل منهما يمارس الدورين معـــا أى دور المبدع ودور المتذوق •

فما هى اذن حقيقة التذوق الفنى • وما هى موقفه ازاء الموضـــوع

الجمالى يشير علمـاء الجمال الى مواقف أو خطوات متتالية أو متداخلة يمر بهـا التذوق فيكتمل لديه الاحساس بجمال الموضوع وتذوقه •

١ ـ التوقف لمثول شىء غير مألوف أمام الذات •

٢ ـ العزلة ـ استئثار الموضوع بكل اتباهنا •

٣ ـ احساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق •

٤ ـ الموقف الحدسى ـ أى الموضوع الماثل أمامنا • ويدفعنـا الى الحدس المباشر والعيان الماس •

٥ ـ الطابع العاطفى أو الوجدانى ـ الموضوع الفنى الماثل أمامنـا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة •

٦ ـ التداعى ـ تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشـعر بالتأثير •

٧ ـ التقمص الوجدانى ـ تضع أنفسنا موضع الاثر الفنى فتتحقق بيننا وبينه مشـاركة وجدانية أو محاكاة باطنية وهذا هو الذى يجعل أنفسنا تشعر بالالم لابطال المسرحية ويظهر على قسمات وجوهنا ما يشير الى تقمصنا لمواقف أبطالها •

ونلخص هذه المواقف بأن نقول بأن المتـذوق يبدأ بالسـيطرة على الموضوع الجمالى ثم يستثير الموضوع أمامه تدريجيا وهنا تبدأ الذات فى التراجع والتنحى عن امتلاك الموضوع • ويأخذ دوره فى السيطرة على المتذوق فتتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجدانى فيكون على المتذوق أن ينصت الى حديث الموضوع الجمالى على نحو ما ينطبق به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية • ومعنى هـذا أن المتذوق فى هذه الحالة قد نقد الى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الاصلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأحس بذبذباتها خلال الاداء • ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة

على الموضوع فهى لن نغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى كائنا فنيا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيــه ،

وما دمنا نتعاطف مع الموضوع ، ومن ثم فسيكون الحكم شخصيــا وعلى هذا فسيكون لدنيا عدد من الاحكام بقدر اعداذ التذوق ؟ ان كانط يرذ على هذا التساؤل بقوله ان الحكم الجمالى ولو أنه شخص الا أنه يتسم بالضرورة وبالاولية هاتان الصفتان اللتان تبيح له أن يــكون موضــوعيا والموضوعية تفسر على أن ثمة احساسا مشتركا بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقن أو يكاوا على تقدير السمة الجمالية فى الاثر الفنى ،

ولكن موقف « كانط » هذا يشير الى احساس بالجمال (مسبق) على التجربة مما يجعلنا ننزلق الى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ،

تربية الذوق الجمــالى :

فالتربية الجمالية اذن ضرورية لاصدار حكم جمالى مطابق حتى تتفتح ملكة الاحســاس بالجمال ،

والواقع أننا لن نصل أبدا الى أحكام موحدة بهذا الصدد مــادام الافراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والانفعالات وغير ذلــك ، فالفروق الفردية ستظل كما هى ، ويظهر أثر هذه الفروق فى مدى احساس الافراد بالجمال أى فى اختلاف درجات التذوق الجمالى ،

الاسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح :

ان الطفل تتجمع لديه حصيلة من الاحكام الجمالية نتيجة لدراسته وتلقينه منهجــا فى التربية الجمالية ، فتكون هذه احصيلة التجريبية أساسا يوجهه الى الشعور بالجمال بصدد الموضوع الجديد وذلك بدون تأثير المرشد ، ويتم ذلك بواسطة منهج خاص هو ما نسميه بالاسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح ــ أى أبعاد الاكثر قبحا فالقبح فالمتوسط فى القبح فالشىء ثم يتدرج المتذوق فيستعرض موضوعات تختلف فيها مسحة الجمــــال

وتتزايد ... فيتكون لديه معنى الجمال •

نقـــد هـــذه الطريقة :

وهذه الطريقة عكسية وشاقة • فيجب أن تبدأ بما هو جميل أولا ثم تستبعد ما يخالفه باستمرار حتى نصل الى فهم حقيقـــة الجمال • وهـــذا الاسلوب الصعب دعا الى طريقتين :

أ ـــ تكرار المثول أمـــام الموضوع :

وتتلخص هذه الطريقة بأن تبدأ بالاشياء البسيطة التى اصطلح الناس والعاديون منهم بصفة خاصة على اعتبار أن الاشياء جميلة وذلك فيمـــا يشاهدونه من الصور والتماثيل والاعمدة فى القصور الفخمة والمســـاجد الاثرية والمعابد الدينية يسبم ازاءهم بما لهـــا من روعة دون أن تكون لديه أى تربية جمالية • وقد يساعد على ذلك أن نصحب الطفل للنزهة برؤية جمال الطبيعة حيث يحس بالتنوع بين الالوان وحيث يشعر بانتشار الحياة فى النبات وربما فى الجماد • ويلمس جمال التناسق وروعة الطبيعة حتى نساعده على تنمية الاحساس بالجمال • وذلك حتى يصبح قادرا فيمـــا بعد على اصدار أحكام جمالية •

الطـــريقة المقارنة :

طريقة المقارنة بين الآثار الجميلة والمنتجات الفنية ثم ايجاد تحليل نظريات الجماليين الاصوليين •• فالطريقة النقدية تستند فى أساسها الى أسلوب المقارنة المنطقية فحسب ولكن أسلوب المقارنة الذى نتبعه يجب أن يسبقه نوع من التجربة الجمالية •

لما كان من المسلم به أن الاثر الفنى انما يتدرج من حيث القيم الجماليـــة فانه لا مناص لنـــا من أن نحاول معرفة مكان هـــذا الاثر الفنى من درج القيم ، لكن هذا الدرج ليس له دقة درج القيم والموازين : ومن هنا نشأت الصعوبات التى لابد من مواجهتها اذا صح لنـــا أن نتعرض للنص الادبى

أو الأثر الفنى بالتقديم والتقدير ....

الصعوبة ناشئة من أن هنـاك تنوعا فى تقديراتنا للفن وهـذا التنوع لابد من التسليم به اذا أدركنا ما للفن من عظمة فى شروط لازم كمـا قلنـا من قبل لامتيازه وأصالته وقوته ... فليس من شك فى أن لكل من دانتى وشكسبير وجوته كليس وجيته مكانا معينا فى سلم القيم هـذا ، وليس من شك فى أننا حين نضع كل واحد من هؤلاء فى مكانه الخاص من هـذا السـلم انما نستند فى ذلك الى أسانيد ، ان لم تكن لها دقة الارقام العلمية فليس ينبغى أن يكون فيها سعة التفاوت .

وفى عبارة أخرى ان الجدل فى القيم الجمالية قائم ، ولكنه لا ينبغى أن يكون الا بدرجات متقاربة حتى يصبح من الممـكن أن يتحقق الميزان الدقيق فى النقد .

وأن يترقى الذوق عند طائفة من الناس فيتفقوا على تفضيل أثر على أثر أو شـاعر على شاعر وذلك لا يكون الا عندما يستوى الاثر الفنى فيصبح ذا قيمة عامة ، ويشتمل على عناصر مشتركة بين المثقفين وأصحاب الذوق ... ولكن كيف يمكن أن يترقى الذوق حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على الاثر الفنى ؟ وكيف نثق فى هذا الذوق ونعتمد عليه كميزان دقيق يزن الآثار الفنية فيعدل فى الحكم عليها ونصدق أحكامه عند الناس ... فالذوق فى مجـال الحكم على الاثار الفنية أمر لابد من قيامه ، على أن يكون الذوق الذ تربى وتقويت أسانيده ، ولقد أدرك نقاد العرب هذه الحقيقة فقال ابن سـلام الجمحى فى طبقات الشعراء : « قال قـائل لخلف اذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته ، فقال لك الصراف انه ردىء ، هل ينفعك استحسانك له .. ؟ » وهنا يدرك ابن سـلام حقيقتين أساسيتين من حقائق النقـد الادبى وهمـا أولا أعترافه بمبدأ التذوق والتأثر ...

والثانى الحـد من هذه التأثرية وعدم الخضوع لها الا اذا كان منها مدربا ... فليس مجرد الاستحسان عنده كافيا للحكم بالجودة وانما ينبغى أن

الاستحسان ممن هو أصيل فى هذا الفن عارف به • وفى هذا يقول ابن سلام أيضا : « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ، ومنها ما يثقفه اللسان ، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة فمن يبصره ، ومن ذلك الهيئة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقعها ومفرغها •• » اذن فقد أدرك هؤلاء النقاد ، وكثيرون غيرهم أن الرجوع الى الذوق أمر لا مفر منه فى الحكم على الاثر الفنى وتقديره •

هكذا سنرى اذا تعمق البحث فى كل هذه المناهج النقدية المختلفة أن جميعها قد يصلح أدوات فى يد الناقد ••• سواء منها التاريخى والنفسى والجمالى والفقهى ، وليس فى هذه المناهج النقدية المختلفة الا خطر واحد ••• ليس هناك ما هو أشد منه فى افساد النقد واضعافه ، وهو أن ينتقل مذهب من هذه المذاهب النقدية من قيمة بقدر ما لهـا من خطورة ••• فلم يسلم مذهب من هذه المذاهب من التعصب لمدرسته والاهتمام بها ، فتكون النتيجة أن ينصرف الناقد عن الاثر الفنى نفسه الى أشياء أخرى ، وكثيرا ما رأينا أصحاب مذهب التأثيرية فى النقد يغلبون عاطفتهم على كل شىء ••• فمهمة النقد عند أصحاب هذا المذهب هى التعبير عما يختلج فى نفس الناقد من مشاعر مختلفة فى وجود الاثر الفنى •

فليس النقد أن تنقل الاهتمام من الاثر الفنى الى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه أو علوم الجمال ، وانما النقد الفنى يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الاساسية التى هى العناية بصورة الفن دون خذوفه ، أو قل هى تعقب عناصر العمل الفنى ومقوماته لترى بفضل أى العناصر وأى الخصائص أمتاز هذا العمل عن غيره أو لماذا أحدث هذا الاثر أو ذاك فى نفس قارئه أو مشاهدة أو

الاتجـاه نحو مقاييس الحكم على العمل الفنى :

كيف نحكم على عمل فنى من الناحية النوعية ، ولو فى حدود عامة ، أو هل لكل فرد حكمه الخاص به ؟ هل يمكن اعتبار النقد الفنى مهـارة فى حـد ذاته (اذ هو ليس علما بدون شك) أو هل للرجل العادى غير المدرب نفس الصفات التى تؤهله للنقد ؟

يدل النشـاط الفنى عند ذوى الخبرة الذين يستطيعون على الاقـل التمييز بين أصالة أو زيف عمل معين من الاعمال الفنية على وجود نوع ما من القياس يقدر بواسطة ذو الخبرة مصدر العمل ، من حيث أصله ومنبعـه وتاريخه وطريقة صياغته .

ويدفع الرجل العادى الى ذوى الخبرة الفنية من أجل هذا الرأى أجلا قياسيا الى حـد ما تماما مثلما يدفع أجل استشارة طبية أو قانونية أو أية استشارة مهنية أخرى .

يصل ذو الخبرة الفنية الى قدرته على التحقق من لوحة أو صـورة مطبوعة أو شىء آخر بعد سنوات من المزاولة المهنية لمثل هذه الاعمـال ، ويستطيع أن يخبرنا الى حـد ما بحكمه مشافهة ويقول لنا فى بضع كلمات بما وراء هذا العمل وبسبب شعوره بأصالته . تماما مثلما يستطيع الطبيب أن يقدر تشخيصه .

فقد يقول ذو الخبرة مثلا أن ملامح أحدى صورا لعذراء غير متقنة الى حـد أنها لا يمكن أن تكون قد نفذت على يد رفائيل ، أو أن نسـبة اسياق الى سائر الجسم لا تطابق قاعدة معينة .

ويتشابه هذا مع الطبيب عندما يعدد الاعراض التى يشتمل عليهـا تشخيصه ... وتكمن وراء هذه التفصيلات دراية الخبير أو الطبيب الكاملة التى فيها يتكرر كثيرا ظهور مجموعة ممتزجة من العوامل المتشـابهة أو المتماثلة ، والتى على ذلك ترشد كلا منهمـا على التوالى فى أن يقول أن الصورة مذيفة ، أو أن المريض يشكو من مرض معين ، وبالرغم من أن هذه الاحكام غالبا ما تبدو صادرة عن البديهة فهى ليست كذلك الا من بعيد ،

فهى ليست كذلك الا من بعيد ، فهى نتيجة للتجربة مثلما هى نتيجة لعمل منطق لا شعورى ناتج عن التدريب ى»

وعندما يأمر الطبيب المريض بأن يلزم فراشه ، فان الرجل المريض يعمل بنصيحته ، وعندما يقول الخبير الفنى للمشترى المنتظر للوحة ما أن العمل موضع شك ، فمن المعتاد ألا يقوم بشرائها ، ومن الطبيعى أن المريض أو المشترى قد يبحث عن رأى ثان •

وعندما يصدر الناقد الفنى على أى حال (خبير المعارض أو المزادات) حكما بأن أحد الفنانين يعد هاما (أو غير هام) فان فئات من الذين قد يصبحون نقادا من بين الاشخاص العاديين تكون مستعدة تماما لمناقضته على أساس أن رأيهم فى قيمة رأيه • وبينما لا يناقش أحد [أو تقريبا لاأحد] حكما صحيحا صدر عن خبير معترف به على الاساتذة القدماء ، فهناك عدد لا يحصى من الناس سوف يناقش طابع الاحكام الصادرة عن ناقد الفن المعاصر • ومن الواضح ألا تكون مثل هذه المناقشات كالآراء المتعددة التى تصدر عن زملاء نقاد ، الذين تنبثق أحكامهم من معرفة كاملة بالفن المعاصر والفنانين المعاصرين • التى اكتسبوها من الاتصال بالفن يوميا لفترة طويلة من الزمان •

ولا تسمح حقيقة رفض النقاد لعمل ما ، على أى حال ، للرجل العادى بأن يزعم بأن هذا يقلل من شأن مشكلة النقد كلها لتصبح مسألة رأى — لا أكثر مما قد يسمح به فى بعض الميادين الاخرى • واذا لم يكن هناك دليل مباشر على عكس هذا ، فقد يزعم الرجل العادى بأن الناقد ، من خلال خبرته الطويلة ، يعرف أكثر مما يعرف هو وبذلك يكون فى مركز أفضل يتيح له النقد •

تكوين حكم عن القيمة الفنية :

لقد رأينا أن كل ثقافة تصنع لنفسها مقاييسها الخاصة التى بها تتحدد التى نتحدث بها •

قيمة لأعمالها بشكل معقول من حيث كونها ناجحة أو غير ناجحة أو اذا تغاضينا عن الاحداث الاجتماعية الطارئة أو الثروة ، أو النفوذ ، التى قد تضع شخصا ما في المقدمة في زمن معين فأننا نعلم أن لكل عصر مقياسه الفني (أو مقاييسه) الذي يؤثر في مركز الفنان • وليست مقاييس الماضى ، كما حاولنا أن نبينها ، هي مقاييسنا اليوم ، اذ بالعكس لا يمكن أن نطبق ما نفضله أو ما نتجيز له على أعمال أزمنة سابقة • وهنا نجد طريقا مزدوجا عند كل من نهايته • فلا يمكننا الحكم على رفائيل بنفس العبارات التي نحن كمن أنتقد شخصا صينيا لانه تكلم بلغته الخاصة بدلا من اللغة نحكم بهما على بيكاسو أو نحكم على مبنى أر • سي • أى بنفس عبارات الحكم على البارثنون •

وقد يستنتج النقاد كما يفعل ذو الخبرة المقاييس الفنية لفترة ما بدراسة أعمالها الرئيسية دراسة دقيقة ، أو بدراسة بيانات النقد التى صدرت عن معاصرى الفنانين من المهتمين ، لذا ما وجد مثل هذه البيانات ، وبهذه الطريقة نتمكن من أن نكتشف عن مقياس محدد معين لكل عصر حتي ولو كان ذوقنا اليوم مختلفا أختلافا كبيرا فيجب علينا مثلا أن ننقد التصوير الصينى الذي ينتمى لعصر أسرة تاريخ فى القرن الثامن الميلادي ، بما به من معنى شاعرى وبمجموعة قوانين خاصة ويخلوه من نوع التعبير الذي نعهده عن المسافة حسب القواعد الخاصة به ، التي يملكها بناء على الادب الصينى القديم ، وليس بواسطة مقاييسنا الجارية ، واذا كنا نفعل غير ذلك وفى نطاق هذه المراحل المتفرقة من الذوق — أى مداخل الذوق فى العصور — نجد أن المثل الاعلى فى الجودة أو القيمة الفنية غير ميسر دائما • فهناك أختلاف بين واتو ولانكريت Lancret فى القرن الثامن عشر الفرنسى ، أو بين رمبرانت ومن تبعه من القرن السابع عشر الهولندى •

وكما يمكننا أن نحسم بوجود مصورين ناجحين الى حد ما فى تلك العصور • فأنه يمكننا أن نؤكد وجود أعمال ناجحة الى حد ما قد يقوم بها فنان واحد • وقد تتولد اتجاهات مختلفة كثيرة في وقت واحد بين

وغالبا ما يحدث — عن عصر معين . ويصدر هذا الواقع من أنه بينما نقارن بصفة عامة بين مصورين مثلا فيرمير وتيربورك فى القرن السابع عشر الهولندى ، نجد أن لوحات رمبرانت ليست من نوع لوحات فيرمير كلية وعلينا أن ننقدها على أسس مختلفة . الا أنه يمكن لفنان مثل رمبرانت أن يقيم تقيما نسبيا فى حدود مقلدى هذا الاستاذ العظيم (حيثما وجدو) أو فى حدود الاعمال الفريدة التى قام بها . ولحسن الحظ لا يولد فنان وهو كامل النضج (الا ربما بين البدائيين الذين لم يحصلوا على شىء من التعليم) وبذلك تتاح لنا فرصة تقييمه . فالفنان جزء من تقليد ما، لذلك يمكن نقد رمبرانت الشاب بالنسبة الى المصادر التى استقى منها فنه ما دام قد تعلم المهنة فى مكان ما ، أو نقد الجريكو فى حياته المبكرة ، أو فان جوخ ، أو بيكاسو بالنسبة الى المصادر التى أخذوا عنها الفن .

ويجب أن يوزن رمبرانت فى حالة نضجة أو بعد أن تقدمت الحياة بالميزان الذى خلقه لنفسه وذلك هو مساهمته الواضحة فى الفنون ولاننا نعلم أن الفنان كثيرا ما يبحث لنفسه عن مشكلات فنية فى نوع معين من التجربة ، فنحن نعرف أن جميع لوحات رمبرانت أو الجويكو ليست متعادلة فى النجاح أو فى الاصالة . ولن تظهر تلك القيم النسبية غير التعرف الدائم الطويل بعمل فنان معين .

ومن المعقول فى مثل هذا التقييم النقدى أن نفترض بأن الرجل العادى المتوسط مهما يبلغ مقدار حساسيته أو مهما يبع ادعاؤه ، بذلك ، فهو أمام نقد معين اذا ما أعوزته المعرفة أو الثقافة ومجرد الالفة التى يستخدمها الشخص المدرب مهنيا وذو الخبرة فى التحليل النقدى .

ومن المؤكد أن هذا النقض فى المعرفة لا يستثنى الرجل العادى .

ومن المؤكد أن هذا النقض فى المعرفة لا يستثنى الرجل العادى من الاستمتاع بالعمل الفنى حسب مستواه الخاص ، ولا يشك أحد فى امكان مساعدته فى أن يزيد ويعمق من متعته وفهمه .

« مدارس علم الجمال ومناهجه »

ان الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت الى سوء فهم المشكلة • وحقيقة الامر أن علم الجمال يتضمن آراء جميع المدارس

١ — الخلافات المدرسة حول طبيعة الجمال :

سواء كانت واقعية أم مثالية كلاسيكية أم رومنطقيقة بدائية أم بائدة • فعلم الجمال الجديد بهذا الاسم يعلو على أمثال هذه الخلافات المدرسية •

٢ — الجمال الطبيعى والجمال الفنى :

لنبحث أولا عن حقيقة « الجمال » فهل هو « الجمال » ف الطبيعة أم الجمال ف الفن ؟

ان الكثيرون يخلطون بين هذين النوعين من الجمال •• أما الجمال الفنى فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية حتى تكتمل عناصر الجمال ف الشىء الجميل وقد يتداخل الكمال الطبيعى مع الكمال الفنى ولكنهما لا يتطابقان • ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لابد أن يمر خلال الموقف الانسانى منها • ويفرق « كانط » بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى فيرى أن الاول شىء جميل أما الثانى فهو عمل جميل • فالجمال اذن هو ما يستثير اعجابنا ويشعرنا باللذة ف أى عمل فنى •

واذن فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعى موضوعا له الا حينما يكون هــذا الجمال معروفا من خلال فن من الفنون الجميلة •• ومن ثم فان الموضوع الحقيقى المباشر لعلم الجمال هى القيم الايجابية أو السلبية أى نواحى الجمال والقبح ف العمل الفنى •

نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالتجارة والطب والهندسة ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالموسيقى والادب

والتصوير والنحت والرقص والغناء ... الخ ، فالفنون التطبيقية حرف أو مهن لا تدخل فى دائرة علم الجمال . أما الفنون الجميلة فهى تتطلب نشاطا حرا وخلقا وابداعا وخيالا خصبا ولا تستهدا أى غاية نفعية .. وعلى هذا فان العمل الفنى الجميل يكون موضوع حدس خلاق يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية فى مراحلها المختلفة » .

واذن فالموضوع الاسلسى لعلم الجمال هو دراسة الجمال فى أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأملى فلسفى حول قواعد الحق فان علم الجمال يجب أن يكون تأملا فلسفيا حول الجمال فى الفن . وحول النقد وتاريخ الفن وهما الدراستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد . يتعين أن نناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته .

٢ — الموقف الموضوعى :

أصحاب هذا الموقف ويرون أن الجمال صفة حالة فى الشىء تلازمه وتقوم فيه وتتبث فى ارجائه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بادراك هذه الصفة أو تذوقها واذن فالجمال عند اتباع هذه المدرسة وجود موضوعى ولـه صفات أولخصائص موضوعية . أى أن الناس جميعا يتفقون فى تذوق الشىء الجميل والاستمتاع به فى كل زمان ومكان . وقد كان أفلاطون على رأس من ينادى بموضوعية الاحكام الجمالية حيث نجده يجعل الجمال مثالا بالذات . وهى الحقائق المثالية أى هى التى تقوم على أساس الموضوعية فى عالم الحس — ومن شخصياتها المحدثة « ريتشارد برايس » هذه المدرسة توحد بين الحق والجمال . ورأى أنه يمكن أن نقول عن الشىء الجميل على هذا الاساس أنه صواب وان الشىء القبيح خطأ .

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة . فالطبيعة الحسية التى يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لها . وفى احدى نصوص الجمهورية نجد أفلاطون يحمل على الفنانين

ويقول .. إنه يجب أن نضع النار فوق رؤوسهم وان نشيعهم خارج المدينة لانهم يغذون الشر والاخلاق الفاسدة بما يصورونه من شر ويعرضونه على أنه خير .. ولكن الحكم الجمالي ليس كالحكم المنطقي وأنه لا يتسم بالموضوعية لانه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هي الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة والاثر الفني الذي ينتجه . وما ينتج عن التفاعل بين الاثر والفنان قبل أن ينتجه من حدس للصورة الجمالية . ثم يأتي المتذوق الذي يصدر الحكم الجمالي في النهاية وهذا المتذوق يدخل في هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثيا أي اذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أي يقتنص الصور الفنية موضوع حدس الفنان .

٢ — أما الموقف الذاتي :

فقد نشأ للرد على الموقف الموضوعي قد اعتبر الجمال صفة عينية حالة بالشيء الجميل فان أصحاب الموقف الذاتي قد اعتبروا الجمال معنى عقليا فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزل عن ادراكنا لها . ونجد على رأس هذا الاتجاه « تولستوى » وهو يرى أن قيمة الاثر الفني الحقيقة ترجع الى تأثيره أولا وأخيرا فيمكن يدركونه . ومن ثمة فان قيمة الاثر الفني تزداد عدد المعجبين به والمتذوقين له لان الجمال في حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير . ولكن بعض الكتاب رأى أن الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذي يدركه .

أخلاقية الجمال — مدرسة الفن للفن :

ونجد بين الخيرية والجمال . ويجعل علم الأخلاق فرعا من فروع علم الجمال . ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقي عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافتسرى الذي ربط الخير والجمال ورأى أن جوهر الاخلاقية قائم في الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أي في جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الافراد بعضها مع البعض وفي علاقتها الاجتماعية .

والآن يتعين علينا أن ننتقل الى المذهب الاخير . هذا المذهب الذى ينادى بأن الفن للفن والذى يرفض أن يخضع الفن لقواعد الاخلاق والدين . وقد عرف هذا المذهب باسم « مذهب الطبيعيين » وقد جاء هذا المذهب كرد فعل للرأى الذى يربط بين الخير والجمال أنشأ هذا المذهب « بلزاك » وتبعه « أميل زولا » وكان من المتابعين لهذا المذهب الشاعر الفرنسى « بودلير » ومن أتباع مذهبه الفن للفن أيضا «تولستوى»

كان أميل زولا يريد أن يطبق القيمة الجمالية فى ميدان الفن بمعزل عن الخير محاولا أن يستعمل المنهج التجريبى المستعمل فى العلوم الطبيعية ذلك المنهج الذى دعا اليه « كلود برنارد » .

مناهج علم الجمال *

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لابد له من منهج للدراسة فقد رأى فريق من الجماليين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجيين أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثيرية .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة العمل . ومن الالهام لا من التأمل العقلى .

ب — النظرة التأثيرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون الى استحالة « المنهج » فى علم الجمال فكذلك ذهب التأثيريون الى أن تذوق الجمال . لا يمكن أن يكون موضوعا للدراسة .. ومن ثم فانه يتعذر علينا الوصول الى أن صيغة علمية فى مثل هذا المجال .

---

* والابداع فى علم الجمال د. محمد عزيز نظمى سالم دار المعارف ١٩٧٦ م .

ثانيا الموقف المنهجى :

أما عادة الموقف المنهجى فى ميدان الدراسات الجمالية فمنهم :

آ — التجريبيون :

أصحاب علم الجمال التجريبى .. تدرس هذه المدرسة دور التجربة فى علم الجمال ، وقد حاول « فخنر » أن يقيس شدة الاحساس ذات الطابع الذاتى الكيفى عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية الكمية ، فوضع منهجا يقيس به لذة الشعور بالجمال ، ويقوم هذا المنهج على دراسة الاشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجريبى الذى يعارض علم الجمال الاعلى أو علم الجمال الميتافيزيقى » ويقيم تجربته (عن المتوسط المذهبى) .

أما الجمـاليون المنهجيون فهم التجريبيون والوضـعيون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفى والموقف المعيارى ثم الدجماطيقيون والتقديون وأخيرا أصحاب الموقف التكاملى .

أولا : الموقف اللامنهجى : ومثله صوفية الجمال والتأثيريون :

أ — النظرة الصوفية الجمال :

يرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن ادراك الجمـال — ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضعه العقل فى هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وان ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب حيث يتكشف الجمال للذوق الصـوفى .

وقد بالغ بعض اللامنهجيين فى هذا الاتجاه مثل رسكين الذى يذهب الى أن الفن وهو ميدان الظاهرات الجمالية — نوع من العبـادة أى أن الجمال لا يدرك بالفعل أو بالحس بل يكون موضوع عبادة أى شعور ايمانى مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحدس وأشار الى أن ادراك

الجمال انما يتم عن طريق الحدس •• وليس الحدس فى حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ الى باطنه أى ادراك الخلاقة ادراكا مباشرا •• فكأننا بالحدس نحيا الجمال •

والواقع أن منهج شفتر يقوم على دعامة ميتافيزيقية •• ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج شفتر التجريبى اكتفى باختيار موضوعاته من بين الاشكال الهندسية •

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبى فى ميدان الدراسات الجمالية لوضع أسس مادية أو مقاييس كمية للظاهرات الجمالية الا أن اقامة الحكم الجمالى على أساس من المقاييس المادية محاولة غير مثمرة •

ب — أما المنهج الوضعى أو التحليلى :

فيحاول الكشف عن القواعد والمبادىء التى ينبغى أن يتمرسها الفنان فى انتاجه والناقد الفنى فى نقده والمتذوق فى تذوقه فمجال البحث هنا هو عقل الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر فى ابداعه والاذواق التى تميز عصـــره •

واذن فلدينا خطوتان — الاولى نجدها فى علم الجمال التحليلى وهى التى نحاول فيها أن نكتشف عن القواعد والمقاييس الجمالية والثانية نجدها فى علم الجمال المعيارى وهى التى نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساسا لاحكامنا الجمالية • ولكن كيف نصل الى هذه القواعد والمقاييس •

كلنا نعرف أن الجمال اما أن يتعلق بأثر أى فعل أو بعاطفة أو بعمل عقلى •• ولا تخرج صفة الجمال عن هذه الاشياء • وسوف نجد أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة تصحبه نشوة جمالية •• ولكننا لا نتفق مع القائلين بهذا الرأى ذلك ادراك الجمال لا يقوم على احساس باللذة أو بالألم • بل يقوم على حدس خالص للصورة

موضوع عمل الفنان . أما اللذة فانها قد تأتى .. أولا كنتيجة لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة الاولى فى تذوق الجمال والحكم عليه وهى النقطة الادنى للشعور الجمالى وهى الشعور بالراحة التى تعترى النفس حينما تشعر بأن ثمة انسجاما فى موضوع أو تنسيقا . ثم تأتى مرحلة ثانية وهى التى تحكم فيها على الشىء بأنه جميل وهذه مرحلة معتدلة فى الشعور بالجمال والحكم عليه وتأتى بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشىء أجمل من الاخر . ثم تأتى مرحلة تحكم فيها بأن الشىء رائع .. وهذه الروعة تثير فينا نوعا من الهزة بحيث ينتعش فى أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والموع والغبطة .

ولهذا فاننا نصدر عليها أحكاما ذات طابع كيفى تعبر عن الشدة لا عن الكم . ومن ثم فاننا لا نعترف بأية محاولة لوضع مقاييس كمية لهذه الظاهرات الجمالية لان هذه المقاييس الكمية كما يقول « برجسون » لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف .

جـ — المنهج الوصفى :

يرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن يحكم على الشىء بالجمال أو القبح « بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر » . ونجد عند سانت بوف محاولة للنقد الادبى تتسم بهذا الطابع الوصفى .

وقد يظن « تين » أن علم الجمال لن يصبح علما معترفا به فى المستقبل الا اذا تخلى عن الحكام القيمة واتجه الى الكشف عن القوانين والتى التفسير .. فعالم الجمال يجب عليه أن يعين خصائص الاعمال الفنية من نواحى ثلاثة ... الجنس والبيئة والزمان وترتيب الاعمال بحسب هذه العوامل الثلاث لا من حيث الجمال أو القبح .

د — المنهج الدجماطيقى والنقدى :

المدرسة الدجماطيقية القديمة قد وضعت مثلا أعلى تحكم بمقتضاه على

الاثر الفنى بالجمال أو بالقبح • وكان أفلاطون أول من وضع مثالا للجمال تشارك فيه الاشياء الجميلة المحسوسة • أما « كانط » يضع مثلا أعلى مسبق أوليا وأخلاقيا وجماليا • يطبق على الاشياء •

وعلم الجمال عند « كانط » هو فى صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادىء الاولية للذوق يقطع النظر عن موضوع التذوق •

وعلى هذا فاننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلا أعلى ثابتا كامل البناء ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلا أعلى متحركا وأكثر تلقائية وحدة ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر • وهو الوثبة الحيوية الخلاقة • وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطورا أو تجددا مستمرا •

هـ ــ المنهج المعيــارى :

أن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للنــاقد وهذه المقاييس توضح ما ينبغى أن يكون عليه الفنان المبدع فى انتاجــه الفنى وما ينبغى أن يكون عليه الناقد والمتذوق فى فهمه للاثار الفنيــة وتذوقها ، ويتقيد المنهج المعيارى بالزمان والمكان والظروف المختلفة •

وكان « فوندت » أول من أطلق هذه التسمية أى « المنهج المعيارى » على دراسة القيم ــ اذ أنه وجد أن ثمة علوما انسانية ثلاث هى •• المنطق والاخلاق والجمال •• وان هذه العلوم تدرس قيما ثلاث هى الحق والخير والجمال على التوالى • وبينما تكشف العلوم الاخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاما واقعية أو تقديرية • فنجد أن هذه العلوم الانسانية الثلاث تضع معايير أو أحكاما تقويمية •

فوظيفة الفن وظيفة حيوية ، ويمكن تفسير المثل الاعلى بأنه معيار مستقبلى أو أنه موجه الى الاجيال القادمة • وعلى هذا فانه يمكن القول بأن العمل الفنى الذى لا يلقى استحسانا من عامة الناس • أى الذى لا يخضع « لمتوسط » أذواقهم يكون مناهيا لعصره فلا يتهمه الا القلـــة وسيكون له تقديره العام عند الاجيال المقبلة •

والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آنية مستقبلة انما ترجع الى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف ، كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

واذن فعلم الجمال نسبى لانه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الاخرى فى مختلف مستوياتها .
ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة . ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة . والذى يتصف بالايهام والساحرية والعبقرية والاعجاز كأن به مسحة الهيبة .

« الفن والتجربة الجمالية » *[1]

أولا : المميزات الخاصة للعمل الفنى :

ان ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضا على الفنون الاخرى كالنحت والرسم والموسيقى فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليدا مخلصا أمينا ولا يرسم الاشخاص كما تنطبع صورهم على الاوراق الحساسة لالة التصوير ولكنه يتدخل هو بشخصه وبذاته فيما يرسمه .

واذا فنستطيع القول بأن الصور التى يرسمها الفنان تكون أكثر اقترابا من نفسيته من موضعها .

بل العمل الموسيقي هو خلق وابداع قائم أولا وأخيرا على ذاتية الفنان التى هى النبع الصافى الذي ينطلق من أعمال اللحن الموسيقي .

واذا كنا نتمسك بضرورة وجود (الصور الفنية) فى العمل الفنى (٢) * فاننا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوى الحذق والمهارة قد انتجوا أعمالا

---

*[1] — فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة د. محمد على أبو ريان

** الابداع الفنى، د. محمد عزيز نظمى سالم .

فنية جديدة الصياغة أعجب بهـا الناس من ناحية جودة الصياغة •

وخلاصة القول — الفنان لا يجب أن يهتم كثيرا بالتزام السمترية (التماثل) أو أحكام الزخرفة أو تنسيق الالوان أو ابراز مفاتن الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه موجهـا الدقة والاخلاص فى ابراز حقيقة الاصيل للصور الفنية وتسجيل التجربة الحيوية التى يعانيها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفنى •

ثانيا : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحى النشاط الانسانى الاخرى :

عندما عرفنا بأنه حدس خالص اردنا أن نؤكد فى وضوح أنه يختلف أساسا عن توجه توجه النشاط الانسانى الاخرى •

فالفن ليس فلسفة •• بمعنى أنه حدس مباشر للوجود وهو تجربة فريدة يتدخل فيهـا الوجدان أى هو اتصال مباشر يعلو على الصيغ المنطقية •• فبينما نجـد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقل لكى تقيم مذهبـا معينا نجـد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول الى المفهوم المنطقى لهـــا •

وبمعنى آخر — الفن يتعامل مع الوجود المتكامل النابض بالحياة •• بينما تتعـامل الفلسفة مع الوجود المجرد •• وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : بينمـا نجد العقل يحلل ويشرح مستوفيا الظاهرة نازعا لهـا من سير التطور نجـد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة فى حركتها وفى تمـام حيويتها دون أن يستوقفها • ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التى يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية فى الفن — فالحدس عند برجسون ولو أنه يتعامل مباشرة مع الوحدات الحيوية التى انبثقت خلال التطور الابداعى •

وقتيها يختص بالحدس الفنى فانه وان كان يتناول الوحدة فى حيوتها أى الصور فى تمـام اتصال تجدداتها والوانها الحية الا أنه يجعل لهـا

خلملا شخصيا ذاتيا يأتى من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو (المتذوق للاثر الفنى) •

واذا كان الفن منفصلا عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الاسلوب فانه مع هذا قـــد يتداخل مع الفلسفة فيعبر تعبيرا عبقريا عن الفكرة الفلسفية كمـــا هو الحال فى المذهب السريالي • فالسريالية فى فن الرسم مثلا وهى أسلوب طريف فى التجريد تحاول أن تعبر بالرموز عن الفـــكرة المجردة فتجسم هـــذا الفكر وترمز اليه برموز خاصة يفهمها الفنـــان ويحس بهـــا •• فان الفنان السريالي قد يعكس هـــذا الوضـــع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلع عليهـــا فـــكرة مجردة ومعنى يحاول أن يعبر عنه بهـــذا الاسلوب •• فالرمز السريالى الـــذى يقصد به الفنـــان التعبير عن الفكر هو وسيلة شخصية بحتـــة لا أثر للموضوعية فيهـــا •• هو أداة يركبها الفنان ويبدعها من ذاتيته ولهذا فان التلاقى بين الفلسفة والفن فى هذا المذهب يستند أساسا الى التجـــربة الشخصية للفنـــان السريالى لا على المنطق العقلى والفكر المجرد •

ولعلنا نتساءل أيضا عما اذا كان (الفن يعتبر تاريخيا) وللجواب بالنفى •• فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخـــا أى أن يكون أمينا فى ســـرد الحوادث التاريخية •

واذن فهدف الفنان ليس التسجيل التاريخى •• بل هو الخلق الفنى •• وعلى الجملة فان النقـــاد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخى فى العمل الفنى •

هل الفن علم طبيعى ؟ :

الفن لا يستخدم التجريد كمنهج ولا يخضع للفروض أو للتصنيف العلمى بل هو ينبع من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع •• ونقصد بقولنا أن الفن ليس علما طبيعيا أن نبين فى جلاء ووضوح أن العمل الفنى لسمى من أن يعد مجرد محاكاة للطبيعة ففى الرسم مثلا يجب •• أن نطالب

الفنان بأن يكون آلة التصوير التى تلتقط المناظر كما هى وفى أدق تفاصيلها .. بل الفنان فى هذه الحالة هو الذى يسيغ طابعه الذاتى على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد اختلطت بفكرته هو عنها وبانفعالاته أثناء القيام — وعلى الجملة فان المنظر الطبيعى المرسوم على الورق يكون حينئذ نتيجة لحدس جمالى نابع من أعماق ذاتية الفنان .. والفنان لا يخضع فى ذلك الا لعاملين .. المهارة والصنعة الفنية ثم الحدس الجمالى للصورة وكذلك فان الفن ليس عملا يقوم على الوهم .

وليس الفن صدى مباشرا للانفعالات الموقوتة التى تعرض للانسان — فالفنان كالشاعر مثلا لا ينفعل مباشرة أمام الموقف .

واذن فالفنان قد يستجيب للانفعالات .. ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر لردود تلقائية دون وعى كاصراخ أو الضحك السريع بل هو يحول الانفعالات الى تعبير فنى وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقة نوعا من التحكم العقلى والتأمل العميق . فالفرق بين الانفعالات المباشرة والعمل القوى الذى يقوم على الحدس الجمالى . هو اضافة التأمل الى هذه الانفعالات . وبهذا تكون للفن صبغة سلمية وهو أنه يحررنا من العواطف والانفعالات المباشرة فهو له اذن قوة التطهير وتنقية النفس .

ولهذا فان الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص . لتكون عاملا مساعدا فى الوصول الى حالة التطهير كان الفيثاغوريون أول من أشار الى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحى .

والتعبير الفنى يتميز بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر فى الناس فى كل زمان ومكان . وليس الفن خطابة أو تعليما أو تهذيبا .

لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم غاية فمهما كانت هذه الغاية مستقاة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية أو العلمية ومهما كان الفن موجها للدفاع عن مشاعر معينة أو تيارات سياسية أو أخلاقية أو دينية .

علاقة الفن بأنواع النشـــاط الانسانى الاخرى :

لا يمكن فى الواقع فصل النشاط الفنى عن أوجه النشـــاط العــقلى الاخرى فليس للشعور الذى يقوم عليه الفن شعور منعزل عن العقل بل هو شعور يحتاج العقل وأكليه ورغباته وأفعاله السابقة والحالية • ومن ثم فان الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر •• حتى أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس الحالات التى يتصفون بها فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لان فى ذلك نوعـــا من التعويض النفسى • كما أن التقدير الجمالى لاعمال الفنان يخلق رأيا عاما ويشيع التوافق والتضامن بين الناس •

« النشأة التاريخية للفن »

يتعين علينا أن نعرف كيف نشأ الفن تاريخيا عند الانسان وما أصل الظاهرة الفنية ؟ لقد اختلفت الاراء والنظريات حول تفســير النشـــأة التاريخية للفن •• والنظرية الاولى هى نظرية داروين التطورية • ترجع النشاط الفنى الى أثر الغريزة الجنسية فى اللاشعور فالفن ان هو الا تعبير عن مكونات العقل الباطن التى ترسب بتأثير الغريزة الجنسية •

أما (هيربارت سبنسر) فانه يرجع الفن من الى اللعب ويرى فيـــه نشاطا ارستقراطيا لاهداف له ورأى ثالث هو الذى يقول به (كارل بوشر) أن الفن ينشـــأ خلال النشاط الاقتصادى • فالغناء نشأ فى أول مرة مع العمل الجماعى أثناء جنى المحصول أو الصيد • أو غير ذلك • والرأى الرابع هو الذى يقول به (برجلى) ويرجع هذا الرأى نشأة الفن عند الانسان انى الحرب ويرى الفنون قد ابتكرت للتأثير على الاعداء وبث الرعب فى قلوبهم • فالبدائيون يضعون الريش الطويل المختلف الالوان على رؤوسهم دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من العظم أو العـــاج ويدقون الطبول ويرقصون أيضا استعدادا للحـــــرب أو عند اعلانهـــــا •

أما النظرية الخامسة — فهى نظرية (أميل دوركهيم) فهو الذى يرى أن الدين كنظـام اجتماعى هو الاصل فى نشأة الفنون جميعا • فالدين عامل تام فى تشكيل حياة البدائيين • فرجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة العامة •

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردى بحث مصدره الفـرد ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يتدخل فيها المجتمع •

فالفن اذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحتة فهو تعبير صادى فى احاسيس الفرد واتصالاته ازاء الطبيعة وازاء الاخرين بحيث تكون النفس المعبرة هى أساس التفاعل وشرطه • فان كان يستطيع التعبير بالشعر أو بالموسيقى أو بالرسم أو بالنحت فهذه كلها أنواع من الافصاح عن النفس والتعبير عن مكوناتهـا •

« تضيفات وتقسيمات الفنون الجميلة »

الجمـال والفن :

يجدر بنا أن نوضح الترابط الاساسى أو العـلاقة الموضوعية بين الجمال والفن والحقيقة أن الجمال قيمة ونحن نعرف بأن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنهـا تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع • ان الشيء الجميل مثلا • ليس جميلا لانه يتضمن معنى انسانيا عقليا عن الجمـال فحسب • بل ان الجمال الذى نحكم به على هذا الشيء هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الانسان والطبيعة أو بمعنى آخر يقـوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل انسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خـلال نفسية الفنان وأصول صناعته الفنية •• هذا العمل الخلاق هـو الفن فالفن هو اذن الدراسة الجمـالية الأسـاسية • والفن ليس تقليدا للطبيـعـة •

وفلسفة الفن تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفنى

نفســه أى من أثار الفنانين والكتاب كما نفعل فى الأخلاق تماما حينما نستخرج معايير الســلوك لحياتنا الاخلاقية ولهذا يجب علينا أن نستعرض وسائلا ميادين النشــاط الفنى والطريقة التى نتبعها فى ميدان الدراسات الجمالية لكى نصل الى تحديد هذه المعايير هى طريقة تصنيف الفنون •

تصنيف الفنــون الجميلة :

١ ــ تصنيف كانط : يميز كانط بين ثلاثة أنواع من الفنون الجميلة (أولهــا) الفنون الكلامية وهى النثر الادبى والشعر ثانيهما الفنــون التصويرية وهى التى تعبر عن الافكار بطريقة حسية وهذه الفنون هى

أولا : الفن التشكيلى : ويتضمن النحت وهو موضوع أعمال فنيــة يمكن أن توجد فى الطبيعة والعمارة •

ثانيا : التصوير : ويسميه أيضا بفن المظهر •• ويتضمن التصوير بالمعنى الخــاص وفى الحــدائق •

٢ ــ تصنيف لالو : اما عالم الجمال الافرنسى شارل لالو فقد وضع تصنيفا تركيبيا مستمدا من نظرية الجشتالت فى علم النفس • فهــو يميز بين تركيبات متعالية فرعية تضيفها الفنون المختلفة الى التركيبــات الطبيعيـــة •

أولا : تركيب السمع (الموسيقى الاوركسترالية والكورالية) •

ثانيا : تركيب البصر (الرسم والنقش على زجاج والسينما وخيال الظل) •

ثالثا : تركيب الحركة الجسمية الأوبرا ــ الحركة الظاهرية الطبيعيــة (ينابيع الماء والشلالات) •

رابعا : تركيب العمل ــ (المسرح) •

خامسا : تركيب ينصب على التأليف بين المواد الخام ــ (فن العمارة) و (النحت) وفن الحدائق •

سادسا : تركيب اللغـــة والشعر •

سابعا : تركيب الحساسية (الحب — الشهوة — وفن الطبخ) •

٣ — تصنيف لاسباكس : اتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية • يقسم الفنون الى ثلاثة أقســـام :

القســــم الاول : فنون الحركة :

١ — هذه الفنون تشتمل على الرقص والغناء والموسيقى • وهى أقدم الفنون وأولهـــا فى الظهور وأساسها الدوافع النفسية كالغرائز والعادات والارادة • وغاية هذه الفنون الدفع والتأثير ونحن لا نقصر على رقص الباليه وحده مهمة التعبير عن الانفعال بل ان الرقص المفرد أيضـــا كثيرا ما ترمز حركاته الى انفعالات معينة • وما نلاحظه فى الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين وكما هو الحال فى الرقص عند الصوفية فان دوران الدراويش واهتزازهم هو نوع من الرقص الدينى • ولم نجد أحـــدا يقول بأن هذا الرقص لا معني له بل أن بعضـــهم يربط بين الاستثـــارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص •

٢ — الغنـــاء : أما فى الغناء فاننا نعبر بواسطته عن احساسنا بالجمال بواسطة كلمات معبرة ونحن نتجاوب مع هذا الاحساس بالجمال • ولهذا فاننا تشجينا الاغانى وقد لا يكون تقديرنا للجمال على أساس معنى الاغنية بل يكون ذلك على أســـاس طريقة أدائها وحنها •

(من خصائص الاستماع للاغانى أن يضع المرء فى تقديره المعنى واللحن وذلك حينما يصدر حكما جماليا على الاغنية) •

٣ — الموسيقى : اما فى الموسيقى فان الغناء بالاصوات يتحول فيهـــا الى لغة جديدة تعزفها الالحـــان والاوتار وذلك بتدخل من جانب العامل البشرى • والواقع أن الغناء كان أسبق ظهورا من الموسيقى لان الغنـــاء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها والامها وهو انطلاقة تلقائية يعبر بهـــا

الانسان عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة انسانية تدور حولها مختلف العواطف والانفعالات . وحينما يشعر الانسان بعنف هذه الظاهرة أى الحب ينطلق بكلام مقطع يشبه منغم متجاوب مع أنات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء .. وكثيرا ما كان الانسان البدائى يرفع عقيرته بالغناء لكى يذهب عن نفسه تلك الوحشة التى يحس بها وهو فى احضان الطبيعة المبكر التى تترامى مظاهرها أمامه فى مساحات شاسعة لا يعرف لهـــا نهاية وتشعره بالخوف والرهبة فيكون هذا الغناء وسماعه لرجع صوته ائتناسا . ثم أن يستمع خفيف الاشجار وأصوات الطيور المختلفة ودبيب الحيوانات وأصوات الرعد وصورة البرق وغير ذلك من زمجرة الريـــاح وهبوب النسمة اللطيفة التى تصدرها الطبيعة نجد صدى فى نفس الفنان البدائى فيسترق السمع اليها فتكون النتيجة أنه يحاول أن يقلد هــذه الاوركسترا الطبيعية فيولد لديه لحن جميل يتماوج مع ألحان الطبيعة .

ونجد فى موسيقى الجـــاز تعبير العصرى عن موسيقى البدائيين فى أفريقيا فهــذه الموسيقى اذن صورة للطبيعة المحيطة بالانسان .

القســــــم الثانى : فنون السكون :

وهى فنون العمارة والتصوير والنحت .. هذه الفنون تبنى على التناسق العقلى والانسان حينما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الاعجاب لان غايتها التعبير عن الجمال فقط . وغاية التذوق الجمالى لهذه الاثار هى ان يحس المشاهد بلحظة الخلق الفنى التى أتيح للفنـــان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه على قدر الثقافة الفنية التى تشيع فى نفسية المشاهد للاثر الفنى على قدر ما يسمو بذوقه الجمالى ويقدر القيمـــة الفنية للاثر (الموضوع) الخاص بالتذوق . وقد تختلف مع (لازباكس) وغيره ممن يذهبون مذهبه فى تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يصل بنا الاحساس بجمال التمثال أو الصورة الى الذوق أو حينما يمثل الاثر الفنى موضوعا من صميم الحياة فان الفنان يحس بدبيب

الحياة فى أثره الفنى ٠

وكأن لازباكس لا يقصد بهذه التسمية الا أن يشير الى أن فنون السكون هي نوع من تثبيت الصور على حركة واحدة أو على شكل واحد ٠ وان أثره الفني على هذه الصورة اذا نظرنا اليه موضوعيا فهو ساكن ٠

القسم الثالث : الفنون الشعرية :

ومنها الشعر الغنائى ٠ والشعر القصصى ٠ والشعر التمثيلى ومنه الكوميديا والتراجيديا وكذلك الاوبريت أو التمثيليات الغنائية ٠ وتجمع بين ناحيتين ٠٠ الفن الادبى والغناء أو الموسيقى ٠

٤ — تصنيف سوريو :ونجد ابين سوريو يضع تصنيفا أكثر تماسكا بناء أولا على المحسوسات الاساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ٠ وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الاولى وفنون الدرجة الثانية ٠ ومن الناحية الاولى نجد محسوسات أساسية بسيطة وهى معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن ٠ ويحصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات ٠

١ — الخطوط ٠ ٢ — الاحجام ٠ ٣ — الالوان ٠
٤ — الاضاءات ٥ — الحركات ٠ ٦ — الاصوات الموسيقية ٠

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد فى كل قسم من هذه الاقسام السبعة فن من الدرجة الاولى وهو فن غير تعبيرى أو غير تصويرى ٠

ويوجد أيضا فى كل قسم من هذه الاقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى وتصويرى ٠ وفيه لا ينصب التنظيم على الموجودات أو الاشياء الثابتة أو الظواهر بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الاولية الخطوط الاساسية أو البنية التى تتركب منها الصورة ٠

أولا : فنون الدرجة الاولى :

١ ــ الارابيسك : وهو الفن الزخرفى الذى يقوم على تكرار ووحدات زخرفية بطريقة اليه فتستخدم السيمترية والتماثل والتناظر كما هــو الحال فى فن الزخرفة العربى .

٢ ــ فن العمارة ــ أو البنـــاء والانشاءات المعمارية .

٣ ــ التصوير . ٤ ــ الاضاءة . ٥ ــ الرقص . ٦ ــ النثر الخالص . ٧ ــ الموسيقى .

ثانيا : فنون الدرجة الثانية :

١ ــ رسم الخطوط . ٢ ــ النحت ٣ ــ التصوير التعبيرى .

٤ ــ التصوير الفوتوغرافى . ٥ ــ التمثيل بالاشارة (المضامت)

٦ ــ الادب والشعر . ٧ ــ الموسيقى الدرامية أو الوصفية .

عرضنا لتصنيفات الفنون .. عند كانط . وشارل لالو ولاسباكس وسوريو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمسرح والباليه والبعض الاخر يجعلها مركبة ترجع الى فنون أبسط منها والواقع أن تصنيف سوريو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيرا عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة .

« الفن والواقـــــع »

نريد أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة . فهل هو منفصل عن الحياة معزول عن الواقع . أم أنه متصل بهـــا ومتداخل فى غمارها .

ــ نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة .

ــ ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه . حيث كان شوبنهاور يقول : أن الفن هو فرار من المظهر الى الحقيقة المثالية . وهو الطريق الى الخلاص من ارادة الحياة حيث ننعم

خلال التجربة الفنية بضرب من الكلام النفسى العميق نتيجة لترقى الذات الفردية الى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الاخرى •

أما برجسون فانه يقول : أن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسبيله حدسية تقوم على الادراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة ايجابية حقة من الفنان بل أنه يكتفى بالمشاركة الوجدانية فحسب• فيأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم الا المتعة والنشوة• وعلى هذا فان الفن يصبح نوعا من الاستطيان أو التجربة الصوفية التى تحدث ضربا من الانفصال عن الواقع •

موقف أرسطو : فعلى رأسهم أرسطو • لان نظرية المحاكاة الفنان للطبيعة تعنى أنه يستمد وحيه من الواقع • ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع أو بمعنى آخر هناك فرق بين الواقعية الساذجة التى ترسم الواقع كما تفعل آلة التصوير • وهذه ليست من الفن فى شىء والواقعية النقدية التى تتكلم عنها عند أرسطو ترمى الى تعديل الواقع •

موقف جون ديوى : للاقتراب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلع عليه صفة نفعية عملية وظيفية • ويسبغ على الخبرات الانسانية بصفة عامة طابعا جماليا • فليس هناك فاصل فى نظره بين الخبرة الجمالية وخبراتنا اليومية •• لا تمييز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية •

يقول جون ديوى فى كتابه •• الخبرة والطبيعة :

« ان الادراك الحسى المتسامى الى درجة النشوة أو أن شئت فقل التقدير الجمالى لهو فى طبيعته كأى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادي من موضوعات الحياة الاستهلاكية •

وعلى هذا فان العنصر الجمالي ليس خاصا بالفنون الجميلة وحدها بل بكل عمل يقوم به الانسان .. ولهذا فان الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالحضارة الانسانية وبجميع أوجه نشاط الانسان ففى الناحية الاقتصادية مثلا نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى اظهار منتجاتهم بطريقة جمالية ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤدى موقفه الى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التصميم . فليس الفن هو الواقع بل هو التقاء الفنان المبدع بالواقع وليست التطبيقية مجالا للتجربة الفنية الخالصة اذ أنها تستهدف غاية نفعية . بينما تستهدف التجربة الفنية الخالصة الخلق الفنى فى ذاته ولذاته .

موقف شارل لالو : ان الفن ليس مرتبطا بالحياة أو منعزلا عنها وليس هو أيضا فقط الحياة نفسها أو فرارا منها . بل هو هذه الصور جميعا .

وقد أختط لالو طريقة عملية لدراسة الظاهرة الجمالية .. أو بمعنى آخر يجب أن ننشىء علما للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الاخلاقية . فندرس مدة نماذج معا نلتقى به لدى الفنانين ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية الابداع أو فى التذوق الفنى .

وقد تكشف أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته

١ — الوظيفة التكنيكية للفن :

أى ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأى غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية . وهو موقف أصحاب مدرسة الفن للفن عند بودلير أوسكار وايلد جونكور فالفنان غير مطالب عند هؤلاء بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية .

٢ — الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترف كمالي :

هو أن ينسينا الحياة بأن يصرفنا الى اللهو واللعب أو الترف والتسلية . وهذا هو رأى « كانط » وشيلر وهربرت سبنسر .

٣ ـ الوظيفة المثالية للفن :

وتكون مهمة الفنان حسب هذا الموقف الافلاطونى محاولة تجميل الواقع أو تجسيم المثل الاعلى بأن يضفى على الحياة طابعا جميلا من خياله الخصب •

٤ ـ الوظيفة التطهيرية للفن :

وتكون مهمة الفن الفن حسب هذا الموقف أن يطهر انفعالاتنا ويحررنا من الالم ويحصننا أخلاقيا • فقد كتب جيته آلام فرتر حتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدعوه الى الانتحار •

٥ ـ الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن :

وهى تسجيل ظروف الحياة بقصد العمل على تكرار الواقع مع تغييرها فى أضيق الحدود كما هو الحال عند « تين » أو حيوية كما الحال عند « جويو » أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر • كما نجد أيضا هذا الاتجاه عند مونتنى وستندال وبروست وهكذا يكون الفن عبارة عن الادلة التى يصوغ بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الاخرين مع شىء من التعديين •• ومع هذا فشارل لالو يؤمن بأن هذه المواقف كلها موجودة فى مجال التجربة الجمالية • والفن ظاهرة خصبة حرة ويجب أن يدرس فى ذاته كما ندرس الظواهر • وبهذا نستطيع اقامة علم الظواهر الطبيعية •

« الفن والمجتمع »

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع • فقد يكون ذا تأثير بالغ فى الحياة النفسية لافراد المجتمع • اذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الإعجاب بالاثارة الفنية وشيوع هذا الاعجاب بين الناس • والاعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية ولها تأثير فى حياتنا الاجتماعية وفى تقوية التكتلات السياسية والتمسك الاجتماعى •

ونجد أن الفن أداة التفاهم العالمى ، فالفن لا يعرف حدودا أو حواجز سياسية فنحن نعجب بالموسيقى العربية وكذلك بأثار الرسم والنحت عند المثالين الغربيين وأثار الادب العالمى لانها تعبر عن معان انسانية خالصة . فنحن نستخدم الفن كالغناء والموسيقى والرقص وتجميل العروس وغير ذلك فى الطقوس الدينية وفى الاعياد الوطنية وحفلات الاستقبال .. وللفن أهمية مادية اقتصادية ـ فالاعلان الجميل عن السلع وتجميل مظهرها . وتغليفها بطريقة فنية يجذب المشترين ويضمن للسلع الرواج .. فالعنصر الجمالى فى الصناعة أصبح ذا قيمة عظمى . كذلك الحال فى جميع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائى أو غيره .

ويمكن أن نلخص وظائف الفن فى المجتمع كما يلى :

١ ـ الفن وسيلة للتسلية وللترويح عن النفس من وطأة العمل . فهو يحتاج الى تجديد لونه النفسى وبعث النشاط فى حياته الشعورية ولا يتأتى له ذلك الا عن طريق الفن فهو مروح عن النفس مجدد للنشاط وباعث النهاية على زيادة الانتاج .

٢ ـ الفن يخلق تيارات وموجات عارمة من المشاركة الوجدانية . وبذلك يؤدى الى الوحدة الاجتماعية والتماسك الاجتماعى .

٣ ـ وللفن وظيفة تربوية هامة اذ أنه أداة لتربية المشاعر والتسامى بالحس نتيجة لادراك الانسجام الفنى .

٤ ـ كذلك للفن وظيفة عملية ـ هى التى تحفظ الاثار التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والاسوار .

٥ ـ الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية . فهو يكتل الشعور لمواجهة الاعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الالحان والاناشيد القوية الاداء التى تلهب حماس الجماهير .

٦ ـ ما للفن من وظيفة دينية ـ يستخدم الفن فى المناسبات الدينية المختلفة

سواء بالرسم أو عن طريق الموسيقى أو الخطب •

وقد برع فنانو عصر النهضة فى رسم الشخصيات الدينية • وقد نشأت عند المسلمين أيضا فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التى تغطى أرضهـا •

فرغم أننا ننكر أن الفن يخضع للاخلاق الا أن الانتاج الفنى يؤثر من الناحية الاخلاقية •

٧ — الوظيفة المنطقية للفن : أفلاطون هو الذى وحد بين الحق والجمال الا أننا نجد أن العمل الفنى بما يبدو فيه من انسجام ووحدة وكأنه يقنع عقلنا •• ومن ثم فان العلاقات المنطقية قد تكون ذات مسحـة جمالية ، بحيث يمكن أن نقول بأن العلم فى مجمله هو نوع من النشاط الذى يعبر عن جلال العقل ، وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام الذى هو السمة المميزة للجمال انما يعتبر فى نظر العقل تنظيما ما لان هذا التنظيم تحت نظام منطقى معقول • يصبح كاثر من آثار العقل •

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل فى حياتنا الاجتماعية •• ويتغلغل فى صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأ للحياة كما يقول « جويو » وان مبدأ الفن هـو الحياة نفسـها •

ويقول جيو الحياة مبدأ الفن •• ويمكن أن يعرف الجمال بأنه ادراك أو فعل ينعش الحياة فى صورها الثلاث •• العاطفية والعقل والادراك •• وما لذة الجمال الا الشعور بهذا الانعاس العام • فالانفعال الفنى هـو الذى يمك علينا كياننا كله فى لحظة التذوق • ولا يتم التذوق لهذا الجمال الا فى نطاق شعورنا بالحرية •

« دراسات علم الجمال الاجتماعى » *

صلة الفن بالمجتمع استرعت أنظار علماء الاجتماع وأصبحت دراسة

الفن تعرف بعلم الاجتماع الجمالى •• ولا يزال فى طور النشأة الاولى •

ويبدو أن ثمة تيارات فكرية معارضة — فنرى الوجود بين من اتبـاع « هيد جر » و « ياسبرز » يشيدون بالتجربة الذاتية « فتجربتى أنا » الفريدة هى التى تسمح لى بالانطلاق الاصيل فى عالم الفن وبمعنى آخر أن اندماج فى الجماعة وذوبان شخصيته فى المجتمع لا يكون حافزا أصيلا على الانتاج الفنى الممتاز • وينتج من هذا أن العمل الفنى الذى ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطاته ويوحى من مطالبه لا يتميز بالاصالة والجـــدة •

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعى جعل الدولـة فى البلدان الاشتراكية لا تقتصر التوجيه التنظيم السياسى والاقتصادى فحسب بل أدخلت الفنون أيضا فى دائرة هذا التوجيه •

يرجع تأصل النزعة الفردية الى الرومانطيقيين ودعاة مذهب « الفن للفن » ويستنكرون تدخل المجتمع فى تقييم الاثار الفنية والى أن الفنـان لا ينتج الا وهو فى عزلة عن المجتمع أى وهو فى برجه العاجى • الذى هو مصدر الوحى والالهام الفنى ••

ان الموقف الكانتى يؤمن بالفردية العقلية • فقد يضع للذوق قوانين تصلح لان تكون قواعدا لجميع العقول • ومع ذلك فان الحكم الجمـالى يتصف بالذاتية ولكن موقف « كانط » يختلف عن موقف الاجتماعيين • فالمجتمع ذو طابع مثالى يكون فيه الافراد فى مستوى واحد بدون نظر الى اختلاف التربية والوعى الجمالى بينما نجد أن علم الاجتماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى •

بداية النظرة الاجتماعية للفن : نجد أن الاجتماعيين الجماليين الاوائل قـد نروا الى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معا • اعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية • وبالتالى على الشعور بالجمال الذى يعتبرونه حاسة سادسة ج • حتى أن موقف

« تين » يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلا فيخضع الفن لثلاثة عوامل هى الجنس والبيئة الطبيبة والاخلاقية • ثم تأثير كل جيل من الفنانيين على الجيل الذى يليه ونجد دوركيم يؤكد أثر الضغط الاجتماعى • كمـا أن « جويو » يقتبس قيمة الفن بشدة الحياة فهى تمتلىء خصوبة وتكون مصدر لابداع الحياة ومن ثمة فهى أساس العبقرية الفنية • وكما يجعل المشاركة الوجدانية أساسا للشعور بالجمال • بالاضافة الى مبدأ التضامن الاجتماعى فانه مع هذا لم يفلح فى الاقتراب من الموقف الاجتماعى الاساسى لانه أدخل له عناصر غير جمالية فى الشعور الجمالى — منها ما هو دينى أو أخلاقى أو علمى أومشاعر غير اجتماعية ذات طابع مطلق بينما يرفض علم الاجتماع الجمالى قبول أى مبدأ مطلق •

فقد لاحظ الاجتماعيون أن ظاهرة الانسجام وهى أساس الشعور بالجمال وانعدام الانسجام هو أساس الشعور بالقبح هاتان الظاهرتان ترجعان الى تاريخ طويل وليس لانسجام فى الشىء الجميل بهذا الشىء •• أى أن الموضوع بحيث يكون صفة لازمة منفصلة عن ادراكنا بل أنـــه مشروط بوجود ذات تحيا فى مجتمع معين وفى زمان معين •

فالانسجام الذى تدركه فى الاثر المعمارى يرجع اليه أذواق الناس فى مجتمع معين وفى عصر معين بحيث يلقى قبولا واستحسانا عند الغالبية العظمى منهم ومعنى هذا أنه يخضع للتنظيم الاجتمـــاعى وللجزاءات الاجتماعية • ولا يعنى هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الفرد فهو الذى يبدأ العمل وهو الذى ينفذه بل هو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة تلك الروح ينبع منها الهامه الفنى والذى يستهدف اشباع حاجات الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه •• وتفسر الاصالة على أساس تقدير المجتمع للفنـــــان •*

---

* علم الجمال الاجتماعى د• محمد عزيز نظمى سالم دار المعارف ١٩٨٣ •

ويرجع الفشل الى مدرسة « دروكيم » و « ليفى برول » فى تأكيدها للطابع الاجتماعى المميز للظاهرات الفنية •

فالفن اذن يرجع الى الجماعة وهو يختلف عن العلم ذلك أن يتميز بالطابع النسبى بينما يستند العلم الى قوانين كلية •

واذا كان المجتمع هو مصدر « القيمة الجمالية » فان للفرد أيضا دوره فى عملية الخلق الفنى • ان القيم الفنية انما توجد بالقوة فى اللاشعور عند الفنان • وتبقى على هذا الوضع مكتسبة بالصبغة الفردية • ولكنها حينما تتجه الى سطح الذات أى الى التحقق لكى تصبح « بالفعل » فانها حينئذ تصطبغ بالصبغة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصدر الاخير للعمل الفنى وللقيمة الجمالية ولاحساسنا بالجمال •

التنظيم الاجتماعى للفن :

ان الفن وليد المجتمع • فمن ثم من الضرورى أن يخضع للتنظيم الاجتماعى فان النشاط الفنى يخضع لطائفة من العناصر أو الشروط غير الجمالية •

أولا : العناصر غير الجمالية فى الحياة الفنية :

— المادة •• وتعتبر المادة التى يشكلها الفنان أول هذه العناصر الغير الجمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب •

وللتطبيقات الاجتماعية تأثير بالغ النشاط الفنى لظروف هذا المجتمع وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو بورجوازى •

ويشير « برودون » الى أنه حينما تخمد جذوة الصراع ستختفى الفنون التى تقوم على الاحكام الجمالية للطبقات الاجتماعية • ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى وبذلك يكون الفن نشاطه للجماهير الكادحة • ويتلاشى الى الابد شعارات الفن للفن وتحل محلها شارات الفن للجميع • ولا يكون الالزام الاجتماعى للفنان قهريا فى هذه الحالة

بل سيكون الزاما اجتماعيا ينبع من الذات المتأثر بالمجتمع •

— النظم الدينية : ولها تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى ولا شك ان دراسة النظم الاجتماعية للشعوب البدائية على مدى تغلغل الدين فى حياة الجماعة وتأثيره على الفنون فى مختلف العصور • فقد كان الفنان المصرى القديم يستمد الهامه من مبادىء الدين المصرى القديم وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين • وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن فى العصور الوسطى الاوربية وفى عصر النهضة ونجد من ناحية النظم الاجتماعية الاخرى تشيع فيها صور من الترف أو اللهو •

ويلاحظ أن الفن لا يعنى مثلا بالحب العائلى • ويعنى الفن بتصوير نواحى الشذوذ وتجسيم صور العلاقات • فان الفن يقوم بالتفريق بين الحياة الاجتماعية للفـــرد •

فالفن اذن أداه ربط اجتماعى ووسيلة تطهير نفسى كما يقول أرسطو وفرويد ذلك أن الحياة الاجتماعية ستتعقد ويشيع فيها الانفصال وينعدم التماسم الاجتماعى اذا لم تجد منفذا كالفن لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفـــوس •

هذه هى العناصر الغير الجمالية التى تتدخل مع الفن كتنظيم اجتماعى •

وقد كانت للتيارات الجمالية تأثيرا واسعة المدى على نظم لا جمالية • فمثلا نجـــد أن الشعراء والمثالين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة • ولكنه قد نجـــد كثيرا من التيارات الفنية لا تتمشى مع الظروف التاريخية فى مجتمع مـــا •

وبذلك نجد تعارضا أساسيا بين اتجاهاتنا واتجاه التنظيم السياسى • « فالفن لا يحمل اذن طابع الالتزام الايجابى بالنسبة للمجتمع • أى أنـــه ليس من الضرورى أن يكون خاضعا ومعبرا عن التيارات الاجتماعية اذ أنه ليس من الضرورى أن يكون خاضعا ومعبرا عن التيارات الاجتماعية اذ

أنه قد يثور عليها وقد يعارضها • وفى هذا يمكن جوهر الفن وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الاساسى للحرية الانسانية للاستمتاع بهذه الحرية •

ــ الشعور الجمالى وجزاءاته : يجب أن نعلم أولا بأنه يوجد شعور جمالى وشعور أخلاقى وكلا الشعورين همــا أمر مطلق جزاءات يصدرانها من سلطة عليا • وقد اعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التى يستند اليها الشعور الجمالى تتمثل فى الله وأرباب الفن •• ومن أن الاعجاب الفنى انما يتعلق بطائفة من ذوى الاحساس أو الشّعور المرهف • وأصحاب هـــذا الاحساس هم الذين يستطيعون وحدهم ادراك مكنونات العمل الفنى التى تتسم بطابع الجمــال •

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فانهــا تتمثل فى •• النجاح والمجــد والخلود • وعدم النجاح والاهمال والسخرية والتحقير •• وكل فنان أصيل يشعر بهذه وتكون حافزا له على العمل •

ــ الجمهور : الجمهور هو الذى يصدر الجزاءات الجمالية عن طريق جماعاته المختلفة ســواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم • وعلى هذا فان أحكام الجمهور على الاعمال الفنيــة تتأثر بوسائل الاعلام المختلفة • وتكون أحكامها على الاعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية • وسنرى أن المجتمع يخول لهذه الجماعات سلطات جمالية خاصة •

الاسلوب : فالاسلوب هو ماهية الفن ــ فلكل فنان أسلوبه الخاص فى التعبير وهو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن انفعالا ذا لون خاص وحرية تلقائية خصبة • أما الاصول الفنية للصنعة فهى آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجريها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه •• فالفنان الذى يحتذى هذه الاصول فقط يظل طول حياته مستعبدا لها • أما الفنان المبدع فهو الذى يتخطى هذه الاصــول المتعارفة ويشق طريقا ويخلق أسلوبا فريدا يعرف به • وقد يلتقى فنانون

آخرون عند هذا الاسلوب فتنشأ مدرسة فنية •

فالاسلوب اذن هو العامل الحيوى فى الفن • ويظهر الاسلوب أيضا فيما يسمى بالموضوعية تبين لنا أن النظم الجمالية هى :

الشعور الجمالى وجزاءاته — ثم الجمهور • وأخيرا الاسلوب • وبينما يختص الاسلوب بالفنان نجد الشعور الجمالى والحكم يرتبطان بعملية التذوق الفنى •

« التطور الاجتماعى للفنون الجميلة »

تعد دراسة التطور التاريخى للفنون من المباحث الاساسية فى علم الاجتماع الجمالى من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة فى كل عصر •

المراحل التاريخية لتطور الفنون :

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون وأبسطها فهو يرجع الى العصر الحجرى من عصور ما قبل التاريخ ويعبر عن الواقع الحسى الملموس • وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور • وقد تكون رحية أى متعلقة بالسحر والدين والفن البدائى • كالفن عند الشعوب المتأخرة ذو مسحة دينية • ويتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية ويستند الى خبرة فنية متوارثة ويمثل الروح الدينية السائدة • ويتأثر العادات والتقاليد — له دلالة سحرية • فالفنان البدائى يرسم صور الحيوان أما للتغلب عليه أو لصيده • لاشباع حاجاته وأما اتقاء شره فالصورة لها وقع فى نفسه أقوى من الشىء نفسه • الذى تمثله لانها دائمة بينما الشىء متغير ولهذا فان ليفى برول يظن أن عقلية البدائيين غير منطقية •

وللفن عند الاقوام المتأخرة أيضا صفة الرمزية الهندسية فهم يرسمون أشكالا هندسية يرمزون بها الى معتقدات دينية أو الايهام فى العدو أثناء

الحرب . فالعمل الفنى عندهم وسيلة للتعبير ، ويتميز بأنه ذو طابع عملى نفعنى .

الفن عند الشعوب المتقدمة : والفن عند الشعوب المتقدمة القديمة ذيه أيضا بسمات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية والتطور التاريخى .

وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطى فهى فنون خاصة بالطبقات الموسرة كالملوك والامراء والنبلاء ورجال الدين من ثم فهى تمثل فنون اللهو والترف ولا تعنى بحاجات الشعب ومشاعره .

ولها أيضا صبغة دينية فنجد فى مصر مثلا الاهرامات والمصاطب والتماثيل والمعابد وكان فنانفعيا مقيدا برغبات أصحاب السلطة فى المجتمع . كما كان الفن محافظا « ساكنا » وكان فنا حربيا يصور عظمة الحكام وفتوحاتهم وانتصاراتهم كما نرى فى كثير من النقوش والتماثيل فى مصر القديمة .

فالفن فى بلاد اليونان يتميز بأنه فن الحياة ويصور الحياة الدنيا بآمالها وآلامها وكان وسيلة للتصوير عن حاجات اجتماعية لا تتعلق بطبقة واحدة . بل بالمجتمع بأثره — باستثناء الرقيق ولهذا فقد كان فنا ديمقراطيا وكذلك فقد كان فنا حيا متطورا ونجد أن الفن اليونانى يمتاز بالمسحة العقلية .. ومن ثم فاننا نرى « فلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الاصول العقلية لفهم الجمال .. فالفن اليونانى اذن قائم على التناسق العقلى ومن ثم فهو فن انسانى .

والفن عند الرومان فن أرستقراطى حسى يمجد الحكام والقواد وانتصاراتهم ويمثل القوة والعظمة ومعبرا عن نواحى المجون والاباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة . فقد كان الفن بعيدا عن الدين غير خاضع لتأثيره الاخلاقى . ونلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أحرزت تقدما ظاهرا عند الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية وفن الحدائق وله صلة وثيقة بفن العمارة .

ولا شك أن الابتكار الفنى عند الرومان كان محدودا بحيث لم يكن يضارع الابداع الفنى عند اليونانيين القدماء • فبينما نجد العبقرية اليونانية تحرز التقدم فى الميدان الفنى والفلسفى نجد العبقرية الرومانية فى ميدان الابحاث القانونية •

وعندما توطدت المسيحية فى القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن المسحة الدنيوية ليرتبط بالحياة الآخرة ويصور النزعات والفضائل الدينية وروعة مآثر القديسين كما سنجد فيما بعد فى صور صلب المسيح والعشاء الاخير • نجد فن البناء اصطبغ بالصبغة الكنائسية يعرف بالفن القوطى ونجد ذلك فى كاتدرائية نوتردام فى باريس •

والفن المسيحى كان فنا شعبيا يخضع للعامل الدينى بينما الفن اليونانى كان فنا لذاته •

الفن فى عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر الى القرن السابع لميلادي • ونجد اتجاها الى التمرد على سلطة الكنيسة وثورة على المفاهيم الدينية وعودة الى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان • وتحرر الفن من سلطة الدين واتجه الى الجمال فى ذاته وأصبح الانسان معيار الحكم على الاشياء بالجمال أو القبح • كما اتجهت الى الطبيعة والى المجتمع بعد أن كان الفن القوطى يحقر الواقع الخارجى ويدعو الى التمسك والزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير خلجاتها الدينية •

ويلاحظ أن فنانى عصر النهضة الايطاليين قد تأثروا بالنزعة الدينية مثل روفائيل ومليكل انجلو وليونارد ودفنشى • وربما كان ذلك راجعا الى محاكم التفتيش ونشر الرعب فى نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء • غير أن حركة النقل وترجمة الاصول اليونانية القديمة ما لبث أن ساندت تيار التحرر من سلطة الكنيسة فانتشر الفن اللادينى فى أوربا •

الفن فى العصر الحديث :

ويلاحظ أن الفن فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشـــر قـــد تميز بهبوط المستوى الفنى وذلك كنتيجة للثورة الصناعية الـــكبرى • ذلك أن الصناعة الالية أدت الى تدهور أساليب المهارة الفنية التى كانت تتسم بها الصناعات اليدوية بعيدة عن المسحة الجمالية • ممـــا أدى الى التزام الصناعة الاية بادخال العنصر الفنى فى الانتاج •

ولهذا نرى الانتاج الصناعى فى القرن العشرين تغلب عليه الســـمة الفنية الجمالية وكذلك فى الاعلان •

وفى القرن التاسع عشر نجد الفن يمتاز بالبساطة • والاهتمام بشئون الحية الجارية وبكيفية توزيع الالوان والاضواء واستعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية وظهرت فنون جديدة كاستعمال الحديد فى فن العمارة كما هو الحـــال فى برج ايفل •

الفن المعـــاصر :

فى القرن العشرين نجد فنا لا يتميز بسمـــات ظاهرة محدودة بـــل نجده يموج بنزعات متعددة ومتضاربة • فنمت تيار للفنون الاجتماعية وتيار للفنون الفردية ـــ وآخر للفنون التجريدية •

وأما الفنون الاجتماعية الاكاديمية تلك التى تحترم القيم الاخلاقية والاجتماعية وتتجه الى الكيف فى الانتاج فهى تنقسم الى نوعين :

أ ـــ فنون نظرية عقلية أو دينية •

ب ـــ فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعى وأحداث المجتمع وما فيها من جمال وأصبحت الدولة تحمى هذه الفنون الجميلة وتشجعها • وخرجت عن النطاق القومى البحث وأصبحت عالمية وتركزت فى العواصم الكبرى التى يسكنها كثير من الفنانين الأجانب وغلب على هذه الفنـــون طـــابع السرعة وانعدام الاخلاص • وتدخل طائفة تجار الفن والصحافة ووسائل الإعلام المختلفة وجهلاء الناقدين بحيث أصبح الفن الحديث تجارة أى

يتجه الى الكم لا الى الكيف والتجريد وبذلك انحدر الفن الحديث ولقد تعدد النزعات الفنية وتشعبت الاتجاهات فى دنيا الفنون . فأصبحنا نرى التعبيرين والرمزيين وأشهرهم شتيزان وفانجوخ وجوجان ثم التكعيبيين وعلى رأسهم بيكاسو ثم التجريديين وعلى رأسهم كاندنسكى . ثم السير بالبين وماكس أرنست وسلفادور دالى ومارك شاجال .

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية وتدخلت عناصر غير جمالية فى الميدان الفنى وهكذا اختلطت مفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمة مكان للوضوح فى مجال النشاط الفنى .

التفسير الفلسفى للفنون وتطورها (فلسفة الفن) :

لا شك أن التفسير الفلسفى لتطور الفنون يدخل فى دائرة فلسفة الفن بحيث تؤلف فى مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الجمال الاجتماعى . ولا يصلح مادة علمية لعلم الاجتماع الجمالى .

وقد كان فيكو من أصحاب هذه النظريات الفلسفية وكان يسلم بالأصل الاجتماعى للفن الا أنه اخضع التطور الفنى لدورات زمانية ثلاث هى : عهد الآلهة — وعهد الأبطال — والعهد المدنى — تكرر الى مالانهاية .

فى عهد الالهة كانت تسود الناس حياة الرعب والخوف ودفعت بهم بالمخيلة الى المبالغة فى تصوير أثر الأرواح الخفية الاسطورية وتشبع الفن بروح الخرافة وكانت له مسحة دينية .

أما فى عهد الابطال وهو العهد التاريخي — فكان الفن موجها لتمجيد الابطال . وأخيرا نجد العهد المدني . وفي هذا العهد يخطو الفن فيتدخل فى حياة الناس فى المجتمع ويعبر عنها . ولكنه يخص المترفين والأغنياء .

وهيجل : نجده يقول بقانون ذي ثلاث حالات . فالفكر يمر بعمليات

ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة الى فكرة مناهضة مناقضة لها الى فكرة بمثابة المتوسط لهما • وهكذا الى أن نصل الى الفكرة المطلقة •

والفن هو الذى يظهر هذه الايقاعات الثلاث •• ورمزية فى الشرق وكلاسيكية عند اليونان وابداعية فى الغرب المسيحي •• ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطلق تمثل فى نفس الإنسان الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز والميول والارادات ثم الناحية العاقلة أو المنطقية • والناحية الشعورية أو الاخلاقيـــة •

وتترتب الفنون أيضا بحسب هذه النواحي • فثمة فنون للحـركة وهى الرقص والغناء والموسيقى وفنون السكون ـ كفن العمارة والتصوير والنحت •• وأخيرا الفنون الشعورية وهى الشـعر الغنائي والقصصي والتمثيل وفنون الحركة أول الفنون ثم تنبثق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعورية •

ونجد أن الفنون الشرقية تصدر عن القوة الدافعة • أمـا الفنون اليونانية فأنها تصدر عن القوة العاقلة • وأخيرا نجد الفنون المسيحية تصدر عن القوة الشعورية •

أما أوجست كونت فقال بقانون الحالات الثلاث •• الحالة الدينيـة والحالة الميتافيزيقية والحالة الوضعية • ويخضع الفن للقانون اللاهوتية فى الحالة الاولى ثم النزعة الميتافيزيقية فى الحـالة الثانية ثم النزعـة الوضعية فى الحالة الثالثة بتأثر الزمان والمكان الظروف الاجتمـاعية المختلفة فيصبح نظاما اجتماعيا • ووظيفة الفن هى نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة عاطفية بين الجماهير •

وبنديتو كروتشى يرى أن الفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسـبة للانسـان وقد سـار برجسون فى نفس الاتجاه الحيوى والمعروف أنه ليس لبرجسون مؤلف خـاص بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أورده فى كتابه عن الضحك •

وبرجسون يرى أن وظيفة الفن هى الكشف عن الطبيعة ، أى عن الجهد الحيوى الخلاق ، ذلك أن بعض النفوس — وهى نفوس الفنانين .

تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الاحداث اليومية العادية فتنفصل عنهـا انفصالا شعوريا غير مقصود ، وليس هذا الانفصال منطقيا أو منهجيا كمـا هو الحال فى الانفصال المتعلق بالتأمل الفلسفى التقليدى .

ولـكنه انفصال مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسـه بأسلوب عذرى جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير ، وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومى ترى الاشياء حدسا فى باطنها أى فى دمويتها الخالصة وهى تدركها لذاتها لا لاى غرض آخر ، وكما تظهر الامور من خـلال الصور والوان ، وتحاول هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئا فشيئا فى دائرة ادراكنا الحسى وذلك عن طريق ما ترسمـه من الصـور والالوان ، ووظيفة الفنان اذن أن يأخذ بيدنا فى طريق الحقيقة عن طريق صوره وألوانه ، أى أنه يحـول أنظارنا عن المظهر الحسى للصور والالوان التى ما تعبر عنه من الحقيقة خالصة ، ويحقق الفنان غاية الفن وهى أن يكشف لنا عن الحقيقة لذاتها وذبذباتها الباطنية أى عن الجهد الحيوى الخـلاق الذى نسميه (الطبيعة) .

وكاسيرر فى كتابه « فلسفة الصور الرمزية » يرى أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير فى صور رمزية ، ويتضح مثاليته بادخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول « ان الموضـــوع الحقيقى للفن ليس اللامتناهى الميتافيزيقى كما عند شيلنج أو المطلق كما يراه هيجل بل يجب أن نبحث عن الفن فى العناصر الاساسية التى تتركب منها تجربتنا الحسية أعنى الخطوط والتصميمات التى نجدها فى صور العمارة والموسيقى ، وتوجـد هذه العناصر فى كل مكان اذ لا خفاء لانها خالية من الاسرار وهى مرئية ومسموعة وملموسة .

وقد تابعت « سـوزان لانجر » مذهب كاسيرر واستخدمت آراء

الفيلسوف وايتهد عن الفن .

رأينا اذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو الى كاسيرر وتنتهى هذه المواقف عند موقف كاسيرر الـــذى أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور . بل هو الذى يقيم هذا العالم . اذ أنه لمـــا كانت الصور التى يكشفها الفن صورا معقولة فانه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه الصور المعقولة .. وهـــذه النظريات الفلسفيـــة لا تصطبغ بالصبغة العلمية ولا تدخل فى نطاق العلم الجديد أعنى علم الاجتماعى الجمـــالى .

حين انتقل علم الجمال من المرحلة الدجماطية الى المرحلة النقدية أى من التصور الموضوعى الى الاتجاه النسبى ، أو بمعنى أدق الى الاتجاه الذاتى ، خضع لتطور اتجه به من مبحث الوجود الى ميدان علم النفس ؛ وهـــذا مظهر « الثورة الكوبرنيقية » .

وسوف نحاول أن نستخلص مصادر الفلسفة الكانطية واتجاهاتهـــا وتأثيرها من خلال تراثها وعناصرها الاساسية ومصائرها المتأخرة .

١ — الســـابقون على كانط :

يقول فيكتور باش من السطور الاولى من مؤلفه الضخم « بحث نقدى لعلم الجمال عند كانط » اذا حاولنا النظر من الحركة الفلسفية « السابقة على كتاب نقد الحكم » من بعيد فمن السهل علينا أن نحدد محورها من تيارين كبيرين يصدران عن النزعة العقلية عند ليبنتز و بومجارتن ، والنزعة الحسية عند بوركه ... ثم بعد ذلك محاولة للتوفيق عند كانط » .

وحين يأخذ باش من تفصيل ما سبق أن أجمله باختصاره ، ينتقل مع هذا التطور خطوة خطوة موضحا ما لا يقل عن ثمـــانى مدارس مختلفة مختلفة استقى منها كانط وهى : المدرسة الديكارتية ، والادب الكلاسيكى من عصر لويس الرابع عشر وفلسفة لوك ، والاتجاهات العاطفية عند أدباء « آخر القرن » وهم الاب بوصور وفنلون ، ولا موت هوادر والفلسفة

النيبتزية مع شافتسبرى وكروساز وهمستر هوز و «عام الجمال الوجدانى» للاب ديبوس ، والمدرسة السيكاوجية الانجليزية عند أديسون ، وهتشون وبوركه وهوم وهوجارث ، ووب ويونج وأصحاب المعاجم وديدرو وبالويروسو . وأخيرا وبخاصة المدرسة الالمانية مع كونج وجوتشر وبودمر وونكلمان واسنج وبومجارتن وغيرهم .

وسنكتفى بهذه التيارات الثلاثة وهى : الفسبية الديكارتية ، والعقلية الليبنتزية والحسية الانجلوسكونية .

ا ـ ديــــكارت : [١٥٩٦ ـ ١٦٥٠] :

كان مونتينى : « أكبر الظن أننا لن نعلم أبدا ما الجمال من طبيعته وأمثله فكان بذلك ديكارتيا من قبل ديكارت فالجمال عند الهنود يتمثل من شفاه غليظة منتفخة وأنف مفرطح ضخم ، وأهل بيرويضبون له الآذان الكبيرة ، وآخرون يجعلون الجمال فى الاسنان الحمراء أو السوداء وهكذا ننتقل من دجماطيقية أفلاطون المرتكزة على موضوعية الجمال فى ذاته الى نزعة شك نبالغ فيها مع مونتينى أو ديكارت أو بسكال وخاصة عند فولتير فيمـــا بعـــد .

وحين نسأل ما الجمال ؟ .. فلن يدرى أحد ما هو .. أنه يتغير بتغير الاقطار « الحقيقية عند البرانس .. » ويبشر ديكارت فى كتابه « موجز ف الموسيقى بمقدم كانط حين يثبت أولوية الذوق على مثال الجمال بالذات . وعلى هذا الاساس تكون الفلسفة الديكارتية ذات نزعة نسبية .

ب ـ ليبنيتز : [١٦٤٦ ـ ١٧١٦] :

اتبـد قيل ان علم الجمال عند كانط يمكن أن يعتبر بمعنى ما « ترجمة من عبارات ذاتية لعلم الجمال عند ليبنتز » معنى هذا أن أهمية ليبنتز من تاريخ نظريات الجمال تتلخص من احيائه تصورات الحياة والصيرورة والغاية معارضا بذلك ديكارت فليبنتز معارض ديكارت ، فهو يتمم ويعمق ما كان عند ديكارت سطحيا وناقصا .

والكون عند ليبنتز نسق من الانوار المتوليفة تزداد وضوحا وتميزا بازدياد نصيب الموضوعات التي تكشف عنها من الوضوح والتفسير العلمى (وفقا لتصوير « كونوفشر » العميق) •

ولم يعد الكون عند ليبنتز مجرد آلة تتحرك بقوانين حتمية مجردة عن الطاقة والتلقائية ، بل صار على حد قول فكتور باش : « سلما ضخما من الاحياء الشاعرة التى تؤلف مجموعا واحدا ذا انسجام تام » •

ولكن العالم كذلك ليس سوى صورة من ادراكنا : ففى كلا الطرفين يتحقق واحدا والكثير ، وليست روعة ذلك الانسجام الكونى فى الواقع سوى انعكاس الانسجام الداخلى فينا • « ان الانسجام الكونى يمتد منا الى الاشياء الاخرى ومن الاشياء الينا » •

وكذلك تعود تلك الصبغة الافلاطونية الجديدة ، التى تقول بالوحدة فى التعدد ظهر على الرغم منها مكتوبة فى سياق جديد ، يكاد يكون ديكارتيا جديدا الى حدسا ، تستطيع النفوس أن « تنتج فيه شيئا ما يشبه أعمال الاله وان كان فى صورة مصغرة » وذلك فى الفعل الجمالى الذى يتم بفضل الانسجام الكلى •• وكذلك الحال عند ليبنتز ، تتكشف الحالة الفنية بواسطة « هذا الذى يسمى بالاذواق والصور وكيفيات حواس » وهى « الادراكات البسيطة » أو فى تلك « الانعكاسات الحية أو صور المخلوقات أو صور الالوهية ذاتها أو خالق الطبيعة نفس القادر على معرفة نظام الكون وعلى تقليده من نماذج أصلية ، بحيث يكون كل فكر أشبه باله صغير فى قسمه » اذا شئنا أن نستعير من الفيلسوف عباراته •

ولابد أن نذكر أندرى André ومن بين تلاميذ ليبنتز المتأخرين وهو أول من ألف كتابا فى علم الجمال باللغة الفرنسية مستلهمها من ذلك كانت أكثر من كروس أو بوس Boos فى سبيل نقيضة الاحساس — بحرية الفكر الاوغسطينية فى الترتيب ، ومسترشدا بومبجارتن الذى ساعد والحكم — وقد كان الحق أبا المهندز الناشىء الذى يدين له بالكثير •

د — النزعة الحسية الانجليزية :

قدم كل من هيوم ولوك وهتشون بعض الفروض فى تفسير الجمال يقول الاخير : « ان لم نشعر فى أنفسنا بالجمال ، فقد نجد فى المبانى والحدائق ، والملابس والاثاثات متفعة — ولكننا لن نجدها أبدا جميلة » • ولقد استمرت هذه النزعة التجريبية التى استفاد منها كانط بعد ذلك هو هو جارت ويونج ووب وبوركه خاصة مع بوركه وهوم •

بوركى —

ظهر له فى عام ١٧٥٦ « البحث الفلسفى فى أصل أفكارنا الخالية بالرائع والجميل » والقضية التى يعرضها بسيطة ، وهى تتلخص فى أن الغريب هو الحاكم الذى يخطىء فى حكمه على الجمال ، والجميل يصدر عن الغربة الاجتماعية •

أما الرائع فيصدر عن غريزة البقاء • وبناء على ذلك تكون العلة الفانية فى الجمال هى : « شعور اللذة الايجابى المولد للحب المصاحب لانبساط العضلات والاعصاب ، أما الرائع فعلى العكس من ذلك فانه يرتبط بالتوتر أو بالانقباض — العضلات والاعصاب • ويستجيب الرائع لاحساس بالالم المفيد ، وهو يتعلق بالفراغ والمروع ، والظلمات ، والعزلة، والصمت ، وصفوة القول اننا نرى من هذا الوصف ما انتهى اليه فيخنر Fechner فالتحليل السيكوفزيولوجى فى مجال علم الجمال يصل فى هذا العصر الى درجة عالية من الدقة •

ولقد تأثر هذا التحليل الذى لم نستطع أن نقدم له صورة واضحة تأثيرا فعالا على كانط •

أما هوم فقد تضمن مؤلفه « عناصر النقد » ١٧٦٢ نزعة حسية أصيلة أو على وجه التحديد نزعة أنثروبومورفية متكاملة • فهو يرى « أن الجميل ما يمثل علاقات توجد بين المشاهد ونظائره فليس الشيء لانه جميل

فلابد أن يؤثر تأثيرا كليا وضروريا ، ولكن يرجع السبب فى ذلك الى وجود عنصر انسانى عــام كامن وراء الاختلافات التى تفرق بين الافراد وهذا العنصر العــام موجود فى الموضوعات الجميلة •

ولاشك أنه يوجد هنا ما يكاد يكون نقيضا للنزعة الافلاطونية اذ لم يعد المهم هنا هو الجمال بالذات ، بل الذوق الانسانى •

ولم يبق على كانط سوى الرجوع لتلك الحركة التى ضمت بوركه ، وهوم ، ودوجالد واستيوارث ، ريد ، وينج ، وغيرهم ، حتى ليمكن القول أن الكانطية قد وجدت بالقوة عند الاثنين الاولين •

كــــــانط :

يقول آلان Alain فى استهلال مؤلفه « عشرون درسا فى الفنون الجميلة » « يوجد فى علم الجمال مؤلفان لا يمكن اغفالهما وقد شقا الطريق لمن جــاء بعدهما ، يشير بذلك الى كانط وهيجل • ثم يضيف :

لقد وفق كانط فى الوصول الى تحليل الجميل والرائع والى التميز بينهما ، وليس هناك ما يغنى عن قراءة تلك الصفحات التى اعتقد أنهــا معروفة » ونقول ابتداء ان كتاب كانط « نقد الحكم » يعد أحسن مقدمة ان لم يكن المقدمة الوحيدة لعلم الجمال • غير أن هذا الكتاب يبدو غير مفهوم اذا نظرنا اليه مجردا ، ولذلك فلابد من وضعه فى جوه التاريخى ، وعلينا أن ندرك ادراكا اجماليا فكرة كانط الرئيسة بغير أن نتتبع الخطوات التفصيلية لطريق الانطولوجيا الذى سلكه • وسنحاول دراسة مصادره ثم دراسة تطوره كى ننتهى الى المبادىء الاساسية فى علم الجمال عنده •

أ ــ المصــــــادر :

سبق أن أوضحنا حسب رأى المحلل المتعمق فى علم الجمال عند كانط كيف أثبت ليبنتز وجود الجمال فى الانسجام ، أو بمعنى آخر « وجود المنطق فى العــالم المحسوس » • وكيف أن هتشون قد فصل بينه وبين

« الرغبة المرضية » وكيف فرق بوركه بينه وبين « الكمال » فقد كان تحطيم « الغائية الموضوعية » واظهار أهمية الصورة وأولوية تصور المظهر واعتبار الذوق وظيفة للاحساس لا للذهن ، وأخيرا وبخاصة التصور الذاتي للجمال ، كل ذلك كان يمثل وجهات نظر السابقين المباشرة لكانط وهم سوازر ، وونكلمان ، ومندلسون ، ودبوس ، وتيه وبومجارتن وغير أن هذه الافكار المتفرقة حول علم الجمال النفساني لم تلبث أن تآلفت وتناسقت مع كانط •

ولقد كان هناك تناقض قبل كانط يعتمد على فكرة وجود « ذوق ذاتى » هو مادة للشعور ، ويتضمن كل ما فى الحساسية من امكان وخصوصية الذوق الي التأرجح بين هذين القطبين ، فمرة يرتد الي « اللذة » ومرة الى الحكم ، وعلى كل حال لم يعد الذوق يعنى شيئا •

بيد أن الفلسفة الكانطية قد تميزت بخاصة فريدة هي اكتشاف « النقد الثالث » الذى يتلخص فى نظرية جديدة فى ، الذوق فلم يعد الذوق مجرد حكم على الشعور Gefuhlsurtheil ، ولكنه أيضا « شعور بالحكم urtheilsge fuhl أو بمعنى آخر اتصف بأنه كلى ضرورى وجدانى ولكى ندرك المصدر الاول المباشر لهذا المبدأ « عند كانط » • لابد من الرجوع الى التقسيم الثلاثى للنفس الذى فصله مندلسون بوضوح ، وذلك على النحو التالى : يوجد بين المعرفة والرغبة ، ملكة استشعار لذة نفسية أو ملكه استحسان • ولابد الى جانب ذلك أن قراءة أوتيس قد أكدت عند كانط حقيقة الكثرة فيما رآه ليبنتز وولف ثنائيا بخصوص الارادة والفهم • ففى ١٧٨٦ استطاع مندلسون أن يوقظ كانط من سباته الدجماطيقى فيما يختص بعلم الجمال • فمن غير المؤكد أن يكون كانط قد تصور امكان وجود ملكة ثالثة فى مؤلفيه النقديين الاولين •

غير أنه اكتشف فى التأثر الوجدانى Affectivité ملكة متميزة تعلو تجتمع تحت اسم الشعور باللذة والالم ، كما لو كانت مبدأ ثالثا

مصدره تلك المبادىء الاولية التى سيحاول كانط أن يكشف عنها ويصنف مضمونها • وقد كان هذا هو الموضوع الأساسى لكتابه « نقد الحكم » ويمكن على حد قول باس أن نعتبر « فكرة الشعور المعقول الاخلاقى هو الاصل الثنائى لعلم الجمال عند كانط » ولا شك أن مذهب كانط يؤكد وجود هذا المصدر الخاص الى الحد « الذى يسمح بتحديد العلاقة بين معرفة لا تصدر عن العقل الخالص العملى ولا عن العقل الخالص النظرى ، بل عن ملكة الحكم وبين شعور اللذة أو الالم ، وذلك بواسطة تصورات أولية ويمكن اعتبار المبدأ الثالث الذى يقوم عليه « نقد الحكم » أنه هو فكرة الغائية التى تتحكم فى عالم الحرية الروحية ، والتى سترتفع عند كانط عقب مؤلفات بوركه ، وسولزر الى مرتبة الانسجام الكلى • وفى هذا الانسجام الكلى نجد الاتجاه الغالب فى علم الجمال الكانطى الذى يتخلص فى أن الغائية تفرض على الدوام وسطا قيما فعلا ومؤكدا بين عالم الطبيعة وعالم الروح بين الخيال والفهم ، بين الوجدان والارادة والحق أن فكرة الغائية هى الأساس فى نظرية الحكم الفكرى ، وهى نقطة البدء الاساسية لفهم علم الجمال الكانطى •

ب ــ نقــد الحــكم :

من المعلوم كما يلاحظ بوزانكية فى كتابه « تاريخ علم الجمال » أن كتاب « نقد الحكم » قد ظهر بعد موت لنج ، وونكلمان • واذا كنا نصادف فى هذا الكتاب بعض أثر من روسو ، أو سوسير فليست هــذه فى الواقع سوى استثناءات تؤيد القاعدة » ذلك أن كتاب نقد الحكم هو مؤلف مبتكر تماما لا يمت بصلة الى أى قراءات سابقة •

ولما كان من الضرورى أن نضع النقد الثالث فى موضعه من تطور مذهب كانط • فلنا أن نتساءل عما يتضمنه هذا الكتاب •

يتكون « نقد الحكم » من مقدمة يبين كانط فى ثمان نقاط منها كيف حاول التوفيق بين مؤلفيه الآخرين فى النقد ، أو بمعنى أصح أن يجمع

قسمى الفلسفة فى كل موحد ، ومن هذين الجزأين المتفاوتين فى الاهمية فان أولهما وحده هو الذى يهمنا .

ويسمى هذا الجزء « نقد الحكم الجمالى » وهو بدوره ينقسم الى جزأين هما تحليل الحكم الجمالى ، وديالكتيك الحكم الجمالى . أما الجزء الثانى فلا يهمنا اذ يتعلق بنقد الحكم الغائى أو يبحث الغائية الموضوعية فى الطبيعة .

أما تحليل الحكم الجمالى فينقسم بدوره الى جزأين هما تحليـل الجميل تحليل الرائع والجزء والجزء الاول ينقسم الى أربعة اعتبارات : الاعتبار الاول لحكم الذوق من وجهة نظر الكيف — بعد أن يأخذ كانط فى التحليل الدقيق لشعور الاشباع المميز لحكم الذوق وهو شعور برىء عن أى هدف — يوازن كانط بين صور هذا الاشباع وهى : الاشباع الجمالى للذوق ، واللذيذ والخير ، وبعد أن يقابل بين هذه الصور ، يستدل منهـا على تعريف للجمال مستمر من الاعتبار الاول يتلخص من « أن الذوق هو ملكة الحكم بالرضاء أو عـدم الرضاء على موضوع أو على أسـلوب معين بشرط أن يكون هذا الحكم بريئا عن الغرض ويسمى موضوع هذا الاشباع بالجميل .

الاعتبار الثانى : لحكم الذوق من وجهة نظر الكم : وحين ينظر كانط الى الذوق من وجهة نظر المقولة الثانية متبعا نفس التخطيط السابق يبين أن الجمال يتمثل « بغير تصور » كموضوع للاشباع الضرورى ، وأن الذوق يتضمن شعورا باللذة وحكما لا يبين أى الاثنين سابق على الآخر . والتعريف الثانى للجمال المستمر من الاعتبار الثانى : « الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلى وبغير تصور » . والاعتبار الثالث لاحكام الذوق من وجهة نظر العلاقة ويبين كانط هنا كيف يعتمد حكم الذوق على مبادىء أولية وأنه مستقل عن « الجاذبية » و « الانفعال » كما هو مستقل عن تصور « الكمال » ويقدم نموذج الجمال معرفا اياه بأنه « أكمل ما يمكن من اتفاق فى جميع الازمان

وعند جميع الناس » وذلك فى الآثار النموذجية « غير أنه يعود فيعين أن الحكم بواسطة مثال للجمال لا يمكن أن يكون مجرد حكم للذوق فالوجه المستوى تماما يكون عادة بغير تعبير » وأن مثل هذا الحكم الجاف والعقلى الاعتبار الثالث للجمال : « أنه صورة الغائية لموضوع من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثيل للغاية » •

الاعتبار الرابع : لحكم الذوق تبعـــا للجهة « تبعا للاشباع الصادر عن موضوع مـــا » «ان ضرورة الرضاء العام متصورا فى الحكم للذوق هى ضرورة ذاتية غير أنهـــا تتمثل فى شكل موضوعى حين يفترضهـــا الحس المشترك والتعريف الاخير هو على النحو الآتى : « الجميل ما يعترف به موضوعا لاشباع ضرورى بغير تصور ثم يبين كانط التقابل بين الجميل والرائع « من جهة الغائية التى لا توجد الا بالنسبة للجميل أما الرائع فهو حين يكون مصدر رضاء فانه بحكم تعريفه لا يبلغ سوى أفكار العقل » وليس لموضوع من موضوعات الطبيعة ، ومن ثم لم يكن الرائع داخـــلا فى أى صورة محسوسة (فالرائع يدرك من ذاته وكأنه يضاد الغائية) • ويقابل كانط بين صورتين للرائع : صورة رياضية ستاتيكية ـــ وصـــورة ديناميكية ثم يحلل من أثناء هذا الاستدلال عن الاحكام الجمالية الخالصة، الجمال والفن والفنون الجميلة التى يحاول تصنيفها بنظام يتفق مع العبقرية التى صاغتها ـــ ويفترض الدياكلتيك الذى يحقق هذا المجـــال أن مثالية الغائية فى الطبيعة هى فن كما هى مبدأ فريد للحكم الجمالى » • هذه هى الخطة التى اتبعناها فى توضيح هذا المؤلف الصعب والذى لا يمكن أن نكتشف فهمه بغير معرفة المؤلفين الاولين فى النقد • ومع ذلك فلنحاول أن نكتشف عن معناه العـــام •

ث ـ علم الجمـــال الكانطى : معنـــاه

لابد أن نفهم أولا أن الشعور الجمالى عند كانط يوجد فى انســـجام الفكر تمع المخيلة بفضل الحرية وعمل المخيلة ـــ وفضلا عن ذلك فان العبقرية

أو تلك الروح Geist الخالقة للافكار الفنية التي بدونها لا يمكن لأى موضوع من موضوعات الفن أن يخرج الى الوجود ، انما تكمن دائما فى المزيج الفريد من الفكر والمخيلة • وهذه النظرية عن « الانسجام الذاتى » تفسر كل الافكار الجمالية عند كانط •

وفضلا عن أن الشعور نفسه ليس سوى الصدى الذاتى لهذا الانسجام فان الحكم التأملى لا يمكن تفسيره الا فى هذا الضوء تقع والدافع اليه هو دائما شعور ما •

وهذا الانسجام هو وحده الذى يستطيع أن يحدث نغمة للغائية غير هادفة يؤدى تحقيقها الى توليد الشعور بالجميل • و« لما كان هذا الانسجام مستقلا ليس فقط عن المضمون التجريبى ، بل أيضا عن أى مكان فردى Contingence Individuelle فان الشعور بالجمال يوجد وجودا أوليا ، ويؤسس من حيث كذلك الصحة الكلية/الضرورية للاحكام الجمالية وعلى ذلك يوجد عند كانط صورتان من الجمال تطابق احداها طراز الجمال الخالص أو « الحـــر » من أى نفع (مثلا من عرض لصور يحقق انسجام الفكر والحواس انسجام يقوم بذاته وبغير أى هدف آخر ، كالحال فى الزهور أو الطراز العربى أو الطبيعة المصورة) وتطابق الاخرى طرازا من الجمال الانسانى السامى مع أنه ليس حرا أكثر من الآخر الا أنه مرتبط بالتصور • والرائع يبدو كأنه حالة ذاتية خالصة « ولا ريب أن الجمال عند كانط صفة خاصة بالذات غير أنه يستجيب كذلك للشروط الموضوعية لا يمكن لهـــا فى تطرفها اللانهائى أن تقبل الحدس المحسوس • « فهو يضطرنا الى تفهم ذاتى للطبيعة فى جمالها فنتمثلها شيئا فائقا للحس دون أن نستطيع تحقيق هذا التمثيل تحقيقا موضوعيا » •

فالفن عند كانط هو خالق واع للموضوعات تشعر من يتأملها بأنهـــا قصد خلقت مثل للطبيعة بغير هدف » • وخاصة الفن المميزة له تكمن فى العبقرية التى لا تسلك فى الفن مسلكها فى العلم • وأخيرا فسنان تصنيف

الفنون الجميلة يقوم على أساس تقسيم العبقرية الانسانية الى فنون الكلام (بلاغة وشعر) وفنون الشكل (تشكيلية نحت وعمارة ورسم وتنسيق حدائق) والصوت (الموسيقى) أو بعبارة أدق فنون «التلاعب بالاحساس» (التلوين، والالعاب الصناعية للاحساسات البصرية وأخيراً فنون مختلفة تأخذ من كل ما ذكر فى هذا التصنيف بطريقة تتفاوت فى الدقة مثل المسرح أو الغناء، أو الابرا، أو الرقص، وصفوة القول: ان كل ماسبق ذكره لم يقدم فى الواقع سوى جزء ضئيل من الانفاق الآفاق الواسعة من مذهب كانط • فقد أرسى الاسس لعبة علوم للجمال لا لعلم واحد فقد • ومما لا شك فيه أنه قـد كان يمكن الاهتمام باظهار المتناقضـات والمغالطات والغموض الذى تكتنف هذا العمل الضخم القوى، فهو فى الواقع على قدر من التراث لا نستغرب معه مثل هذا الاستطراد •

فهناك بضعة متناقضات تبقى بغير حل حتى بعد قراءة كتابة واعادة قراءته • على أن اثارة مذهبه للمشكلة أعظ أهمية من الحلول التى يعرضها، فهو يفتح آفاقا أكثر من اقتراحه نظريات جامدة فهو فى الواقع ليس سوى مقدمات لكل علم للجمال فى المستقبل — الحق أن كتاب «نقد الحكم» يحمل فى طياته مستقبل علم الجمال كلمة، عند فيختته، وهيجل، أو شيللر، وشلنج أو شاعرية ريشتار، وسخرية شليجل، أو نظرية اللعب عند داروين وسبنسر أو فكرة الخداع عند لانج أو «يوم العيد» عند جروس حتى نظريات «البرناسيين فى الفن للفن، ونظرية كذب الفن عند بولان ونظرية المعرفة الذوقية عند كروتشه، ولا ننسى كذلك استطيقية بودلير وفلوبير، الى جانب الكثيرين من الكتاب والفنانين الذين التمسوا مصدرهم التاريخى والنظرى فى ذلك التمييز الدقيق الموجود» •

نقـد التفسير التاريخى :

غير أن المنهج التاريخى الذى يستخدمه فلاسفة الفن تعترضه صعوبات

كثيرة . وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية وتداخلها .

وقد اهتم جروس بدراسة الفن عند قبائل البدائيين واهتم غيره بدراسة الفن فى عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات ان أقدم صور فنية وصلت الينا ربما كانت صورا متدهورة لفن كان مزدهرا راقيا .

ومن الغريب أن نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدما من خسارة هذه القبائل فهو يتضمن ترفا واستقلالا ذاتيا . عند بعض الصيادين أكثر تقدما من الرعاة والزراع .

وبالاضافة الى هذا الفن فان للفن البدائى غايات قد تكون دينية أو حربية يبدع أشياء تستخدم فى الطقوس الدينية فيشكل الطواطم أو يضع الالحان الدينية والسحرية والصور المرعبة على دروع القتال لارهاب العدو . ويصوغ أناشيد الحروب وينظم ارقص الجماعى سواء فى الطقوس الجنائزية وفى حفلات الزفاف .

واذا كان لدراسة الفن عند البدائيين قيمة تاريخية واضحة الا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تتكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه .

ويبقى أن نعتبر أمثال هذه الدراسات للفن البدائى كمدخل لعلم الجمال الحديث لكى نميز هذه الصورة البدائية والصور الفنية الخالصة الاكثر تطورا . ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن تكون رأيا واضحا نفسر به طبيعة الفكر الجمالى وحقيقته .

والواقع أن هناك فنا عظيما وفنا تشيع فيه الثقافة وفنا شعبيا وصورا فنية حية وأخرى ميتة . وفى كلا الحالتين يحدث تغيير فى التكتيك الفنى .

والمحال أن تنشأ أى صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخى . فالصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعا من التحول نحو التقدم للصور القديمة .

نقــد التفسير الاجتماعى لتطور الفن :

اذا كان القانون العام للحركة الفنية هو التزام عدم النقل والاتجـاه الى خلق الصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجــه الى ابداع شىء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه فاننا نرى مع هــذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا فى الاجيال اللاحقة ٠

ولهذا فان مؤرخى الفن لاحظوا وجود عهود ثلاثة متتابعة تمر بهـا الفنون وهى ــ عهد النشأة وعهد النضج وعهد الاضمحلال ٠ فالتطور الفنى قد مر بثلاث مراحل ٠٠ مرحلة ما قبل الـــكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية ٠٠ وفى المرحلة الكلاسيكية تنتشر الاعمال الفنية التى تغلب عليها سمة الوضوح ــ كما نجد صفاء الاذواق واتقان الصنعة الفنيــة والتمييز بين الانواع الفنية ٠٠ ونجد عكس ذلــك فى المرحلتين الاخرين ما قبل الكلاسيكية وما بعدها اذ نلاحظ كثرة الخلط وعدم الاتقان ٠

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ٠

وتتحصر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الجمالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجيا ٠ فنحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ٠

وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعه الصحيح ٠ أى أن قانون الحالات الثلاث يشكل الاساس العلمى لاحكامنا الجمـالية على الاعمال الفنية ٠٠ وتحديد هذه المراحل وتعيين موضع العمل الفنى يرجع الى المجتمع وسلطته الجمالية المنظمة أى الى جماعات متخصصة ٠

السلطات الجمالية فى المجتمع :

واذا كنا نخضع القيمة الجمالية لاحكام المجتمع لا لنزوات الافـراد وانزافاتهم فان ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية وهــو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المجيدين ٠

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياسا ايجابيا نقيس به الجمال المطلق المثالى الذى أشار افلاطون اليه فانه يبقى أن نرجع الى المجتمع سلطـــة قياس القيمة الجمالية • ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث الوظيفة التشريعية ـ الوظيفة القضائية ـ والوظيفة التنفيذية •

أما السلطة التشريعية فى الميدان فوظيفتها نشر قواعد الاعمال الفنية وكالطراز والانواع والمدارس المتعلقة بكل مراحل التطور الفنى •

أما السلطة القضائية ـــ فوظيفتها تعيين الاعمال الرابحة أو الخاسرة أو الملغـــاة والحكم عليها بالجمال أو بالقبح •

أما مهمة السلطة التنفيذية فهى توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل فى الحاضر •

عـــلم الجمـــال الصناعى

ان معظم ما يمكن أن نستخدمه فى حياتنا اليومية لابد وأن يخضع لعمل فنان أو صانع مبتكر تحت أسس ودراسات جمالية بحتة لتؤدى مرادها فى المجتمع وهى ذات صلة وثيقة بعلمى ١ ـــ علم الجمال الصناعى وعلم الابتكار « أساسا » مثال ذلك الخزف والمنسوجات والاوان الزجـــاجية والحلى والاثاث وغيرها من الصناعات التى دخلت فى ميدان الحياة العامة •

ويشترط بها أن تستجيب الى الاحتياجات الاساسية للفن الصناعى عموما ، أى أن هذه المصنوعات صممت على أن توزع فى نطاق واسع •

ويضم علم الجمال الصناعى تصميم السلع الاستهلاكية وتشكيل المعدات المستخدمة فى الاغراض التجارية والاجهزة الرئيسية التى يحتاج اليهـــا مصنع الانتاج وفن التجارة الذى يساعد فى بيع هذه المنتجات ، ومنهـــــا :

١ ـــ فن المطبوعـــــــــــــــــات •

٢ — فن اعمال الخزف والسيراميك .

٣ — فن الادوات والاوانى المنزلية .

٤ — فن الازايكو والقيشانى .

٥ — فن صناعة المعادن .

٦ — فن صناعة الاثاث والموبيليا .

٧ — فن صناعة الكتاب والطباعة .

٨ — فن صناعة المنسوجات .

٩ — فن العمارة والمبانى .

١٠ — فن الملصقات الاعلانية .

١١ — فن التغليف والتعليب .

١٢ — فن الرسوم المتحركة .

١٣ — فن تصميم الملابس .

١٤ — فن الصورة الداخلية والاضاءة .

١٥ — فن الديكور المسرحى .

١٦ — فن الوسائل التعليمية .

١٧ — فن الموسيقى الآلية والكهربائية .

١٨ — فن التمثيل الشعرى والدراما الشعرية .

١٩ — فن ادارة المسرح .

٢٠ — فن سك النقود والعملات .

٢١ — فن البلاستيك والالمنيوم والالبان الصناعية .

ويلاحظ تقديم المنتجات بنظام الانتاج الكلى فيه هذا المعمل أسئلة.

معينة ، واحد هذه التساؤلات هو : هل من المستطاع الاقتناع بوجود المنتجات الآلية للحصول على صفات القيم الجمالية ، أو الحصول على أنواع من الفن فى عصر مازالت الفنون القديمة تسيطر فيه على العمل الفنى ، أو على الاقل فى الوقت الذى مازالت الفكرة القديمة والاسطح المزخرفة كما فى فن الطباعة والحلى تتحكم فيه ؟؟

ولو فرض من ناحية أخرى أن الفنان المتأثر بالاحساس القديم قد حل محل الرجل الذى ابتكر الفن الآلى ؟ فهل سيصبح انسان ليس له دور فى مجتمعنا وجد لمجد الرغبات التافهة أو ليكون منافقا أو يكون محبا للفن الشعبى وقد ذهب بعض النقاد بعيدا فقال « هيربرت ريد » أن الفنان المعاصر قد أصبح بكل بساطة مرفها للمجتمع، ومن المشكلات الاخرى التى تتعلق بسرعة وجود الفن الآلى يكمن فى اعتقاد بعض الخبراء ان الشىء الذى يؤدى وظيفته بنجاح هو ذلك الشىء الذى يحقق فكرة لياقته الوظيفية وهو بالتالى جميل والفن الصناعى كما سنراه يجب أن يؤدى غرضا يزيد عن كونه نافعا ليحمل صفات فنية حتى لو حققت قطعة الانتاج وظيفتها لكنها قد لاجمالية ، والحقيقة قد تكون هذه القطعة النافعة قبيحة أو خالية من الجمال فمثلا قد يكون الكراج الموجود باحدى الضواحى له نتيجة عملية، كما تحقق الحقيبة الخاصة بنادى الجولف وظيفتها الاستعمالية الا أن تصميم هذه الاشياء عادة يعتبر شيئا عاديا ولذلك فانه يتحتم تطبيق عناصر التصميم الجيد على الانواع المختلفة من الفن الصناعى .

أنواع الفن الصناعى :

ان أجهزة الاتصالات ووسائل الاضاءة والعلب والادوات الصحية ، والحقيقة كل ما يتم تصنيعه من المشغولات بالاستعمال المنزلى مثل أدوات الحلاقة والراديو والخلاط وأفران البوتاجاز أو الادوات الكهربائية ومصابيح الاضاءة وأوانى الغسيل وغيرها وكذلك الاجهزة المتداولة تجاريا ودوليا وما تشمله من معدات بها صلة بشركات الاعمال مثل الثلاجات

الضخمة الخاصة للتخزين وأجهزة الموازين والمقاييس والمضخات وأجهزة التجميل وأجهزة المكاتب وتشغيل تقريبا على أى نوع من الاجهزة لم يستخدمه المستهلك نفسه الا أنها تؤدى وظيفة ما ، أما الاجهزة الرئيسية فهى تمثل المعدات الصناعية الثقيلة كعدد الآلات التى تستخدم فى صناعة الماكينات الاخرى مثل آلات الرفع الصغيرة والآلات الزراعية والمولدات الكهربائية وآلات الرفع الضخمة والافران المستخدمة فى المصانع وبصفة عامة معظم الآلات والاجهزة المستخدمة فى الصناعات الثقيلة ، أما النوع الآخر وله مجال واسع فهو الفن التجارى وله صلة بمشكلات الرعاية ووسائل تنفيذها لما يقوم ببيعه التجار أو الوكلاء الموزعون وتشمل تصميم الاعلانات الفنية مثل اللافتات والاعلانات الكبيرة وأنواع مختلفة من الاقمشة والخامات المطبوعة وكذلك النشاط الفنى الجديد المعروف بفن تصميم علب التعبئة ويعتبر هذا الفن الاخير اختصاص يتطور بشكل رائع والغرض منه تقديم علبة جميلة جذابة لنوع معين من المنتجات التى توضع بداخله وقد تكون هذه العلبة مثل علبة السجائر وعلبة الورق الخفيف المستعمل فى التنظيف أو الذى يستعمل على المائدة وقد تكون شيئا كأصبع أحمر الشفاة أى جزء لا يتجزء كنوع من البضاعة كلها ربما يساعد على استمرار البضاعة مدة طويلة .

« العمارة المستخدمة فى الاغراض الصناعية »

وتشمل المبانى المخصصة للاعمال الصناعية مثل المصانع والطواحين والمسابك ، ويصحب هذه المنشآت مشكلات تصميم معينة تنتج عن استعمالها للصناعات الثقيلة أو الخفيفة وما تحويه من الاجهزة الكهربائية أو الأجهزة المستخدمة فى السباكة وأخطاء الحريق والصدمات ، والتراحم وغيرها كما تشمل المنشآت الصناعية أيضا المبانى التى انشئت لانواع وسائل المواصلات المتعددة مثل محطات السفن الجديدة والكبارى ومراكز الاشارة والفنارات والقطارات ومحطاتها والمطارات والقناطر وغيرها .

وتتضمن أحيانا أنواعا منفصلة مثل المنشآت الآلية التي تشغل الاماكن اللازمة الضخمة في الصناعات الثقيلة ، أو الإعمال الزراعية الضخمة أو المبانى الخاصة بالطوربينات والتى تستخدم فى توليد القوى كما فى خزانات T.V.A ، وهوفر وخزاناته الغاز وأبراج التبريد ومحطات التهوية والاسيور المتحركة التى تحمل الغلال الى أعلى المبناء وكذلك مخازن الغلال ولو اننا قد نعتبر بعض هذه المنشآت ضمن المنتجات الرئيسية لما بها من أغراض وظيفية مميزة أو مقابله لما تقدمه من مشكلات التصميم الخاص بهـــا •

أوجه الضغط فى نطاق الفن الصناعى :

كانت بعض أنواع المنتجات المتعددة التى سبق ذكرها موجودة من قبل الثورة الصناعية التى قامت فى نهاية القرن الثامن عشر وكان أكثرهـــا غير موجود على الاطلاق ومن هذه المنتجات السيارات والتليفونات والآلات الكاتبة حيث وجدت كضرورة من ضروريات الحياة الحديثة •

وعلاوة على ذلك ، بصرف النظر عن نوعية الانتاج الذي كان موجودا قبل الثورة الصناعية • فقد كانت تصنع وتباع وفق أسس مختلفة ، وقد تطلبت طبيعة الحياة فى حياتنا الديمقراطية الصناعية نظاما جديدا للتصنيع والتوزيع •

وكانت الأجهزة المستخدمة فى حياتنا اليومية متوافرة لعـــدد كبير جدا من الناس وكان سوء الحظ بتمثيل فى المنافسة الفاشلة لزيادة عـــدد المبيعات سنة بعد سنة ، مما ساعد على الاتجـــاه نحو توريد سلع تم تخطيطها ولم تستغل من قبل ، ولهذا ضعت الاشياء لكى تستهلك فى مدة قصيرة أو يلغى تصميمها بنتيجة لعمل نموذج أكثر حداثة فى كل فصل من فصول السنة ولهذه الاسباب تم التخطيط لانتاج سلع أكثر لمجرد الضرورة المتزايدة •

ويعتبر الضغط على زيادة المبيعات أكثر مما كانت عليه فى العصـــور

الاخرى من تاريخ العالم ، ولحفظ التوازن اقتصاديا كان لابد لاصحاب المصانع من عمل التخطيط للمنتجات الجديدة لمدة معينة •

ومن الافضل أن يتخلى المستهلك عن سيارته المستعملة وكذلك الغسالة وجهاز التليفزيون للحصول على النماذج أكثر حداثه ، وبذلك يسير العمل وتبقى نسبة المبيعات فى توازن مع حركة الانتاج ، يضاف الى ذلك العمل على زيادة القوة الشرائية ، فالجمهور يتأثر عادة بجاذبية التصميم حيث تجعل النماذج الحديثة مثل المكوى الكهربى والميزان الخاص بالحمامات وجهاز الراديو أكثر جاذبية عن النماذج السابقة •

وكجزء من هذا الضغط المستمر على العمل لشراء أحدث النماذج نجد أن هناك آراء تقول بأن عدم تنفيذ ذلك لا يساعد على مسايرة المنتجات التى تنتجها الدول المجاورة ، لكن يجب أن نعرف أن كل تصميم طرأ عليه تغير لابد وأن هذا التغير قد تطور فى الانتاج نفسه •

وان الفكرة بأن يكون الشىء نافعا وجميلا ليست فى الواقع جديدة فقد شاهدنا فى العصور القديمة فى أعمال الاغريق من الاوانى ما هو جميل ونافع ، كأوان حفظ الزيوت والخمر والعطور ، وهذه الاوانى التى اشتمل تصميمها على الغرض الوظيفى الذى صنعت من أجله ، وكذلك على جمال خطوطهـــا •

والزخارف الموجودة على سطحها ، وقد نتحدث عن الانتاج الكمى الى حــد ما عندما تلم الشحن الضخن للاوانى الخزفية سواء كانت فارغة أم معبأة بالخمر ، مع أنهـــا صناعة يدوية ، وكذلك كانت صناعات القرون الوسطى على مستوى عال نتيجة التطور الذى سبقها لفترة طويلة من الزمن ونتيجة للصناعة المنظمة التاريخية التى كانت السبب فى انتاج مثل هذه القطع الممتازة ، مثل أشغال الفضة التى قام بصناعتها الايرلنديون وأشغال المينا فى العهود الرومانسكية والقوطية •

وفى عصر النهضة كانت لأشغال الحلى وأشغال الحديد والخزف تذكرنا

بالصناعات القليلة القائمة آن ذاك والتى مازالت تحتفظ بمشغولات على درجة عالية من التصميم •

وهناك اختلافات أساسية بين الصانع الذى كان موجودا فيما قبل عصر النهضة (عصر الآلة) وبين المصمم الحديث (الصناعى) حيث كان يشغل الاولى بخامات قليلة ولربما خامة واحدة ، مثل الفضـــة والدهب والبلاتين وبأنواع قليلة من الطين والخشب والحديد •

أما المصمم الصناعى الحديث غانه يشتغل على نطاق غير محدود من الخامات ويصل هذا الاختلاف الى أعمق من ذلك لان الصانع يشتغل بيديه متفهما باحساسه الداخلى طبيعة الخامة التى كان يستخدمها ، الخامة التى تحمل معها تأثير شخصيته الفنية عندما ينتهى من تشغيلها مثل الاوانى الفضية فى أعمال « بول ريفير » والاثاث الذى قام بعمله « ونكان » والحلى من أعمال « شيلينى » التى تمثل الدفء والطابع الشخصى للصناعـــات الفنية الصغيرة المتعددة التى نفذت بهذه الطريقة •

ومن المصممين الصناعيين فى عصرنا هــذا الذين تأثروا بمدرســـة « الباوهوس » بألمانيا ســـنة ١٩١٩ ـــ سنـــة ١٩٣٣ ومن تأثير بعضهم من الاميركيون •

يشعرون أيضا بأنه ينبغى للمصمم أن يعرف الخامات التى يستخدمها أولا ، وغالبا ما يتأثر المصمم الصناعى الحديث بطبيعة عمله ، ويصـــبح بالنسبة للعمل الكلى متعهد أعمال هامة •

ويشمل استوديو المصمم الناجح اليوم عددا كبيرا من الادوات وكذلك المواهب المتعددة من المهارة اليدوية وذوى المعـــلومات عن الخـــامات وامكانياتها وكذلك تشكيلها حيث تجمع كل المعهادات فى الشخص الـــذى يكون صانعا ماهرا ، والذى قد يكون مصورا أو مثالا مشهورا •

وقد كان من الواضح أن لابد من وجود من فى عصر النهضة لا يؤدى

منفعة ما وأغراضه فى الغالب هو « دينية » وقد سيطر قديما على جميع أنواع الفنون الاخرى ، وقد امتزج فى ذلك العصر الشعور اللاديني بالاتجاه الطبيعى والنظرة الدنيوية الى الحياة ، والازدياد المستمر فى قوة الطبقة المتوسطة ، كل هذا لتنتج فنا للتظاهر والعظمة ، والتى أصبحت الفنون مثل النحت والتصوير رموزا لثراء ولى الامر ولزخرفة بيته ، وكانت هناك مقارنة بين الفن الذى يزين حجرات البيت وبيت الموسيقى التى كانت تعزف داخله والتى كانت موجودة بعيدة عن وظائفها الاصلية أى (الدينية)، كتجربة دينية صافية •

وفى نفس الوقت أصبح الفنان بفنه يزداد بالنسبة للاحتياجات البشرية حيث ضعفت وظيفته الدينية مع التجديد الذى تجاوب مع ما يعبر به الانسان مع الحياة اليومية ، وبينما كان فى استطاعته الفنان فى الماضى القيام بمعظم أعمال التصميم وأعمال النحت والعمارة والآلات التى قام بعملها « ليوناردو دافنشى » ، نجد أن عصر النهضة كان بداية التخصص حيث تحول الفنانون تدريجيا الى الفن الجميل للمتعة الذاتية •

واشتغل أصحاب الحرف على الاحتياجات العملية فى التصميم كالمبانى الصناعات اليدية وغيرها •

ومنذ ذلك الوقت أصبح التمييز بين ما نسميه الان بالفنون الجميلة والصناعات اليدوية واضحا ، ذلك التميز الذى كان موضع التساؤل دائما وما يزال بالنسبة الى العظمى والسمو والتفاهه أو الضآلة •

وعدا ذلك فانه رغم أن كان الصانع الماهر فيما بعدعصر النهضة قد توارى اجتماعيا نتيجة بزوغ نجم محترف الفنون الجميلة ، ابتكرت أعمال هامة استمرت على الاقل حتى عصر الثورة الصناعية فى نهاية القرن الثامن عشر ، فالسجاجيد المصنوعة فى القرن السابع عشر بفرنسا والاثاث القيم من القرن الثامن عشر بانجلترا ، وأشغال المعادن الدقيقة من أعمال ما نسميه الان بالفنون الجميلة •

« بوك ويغير » في البلاد المستعمرة ، وأمثلة أخرى كثيرة تشهد باذدهـار
وحتى قبله أن تصبح الصناعة آلية في عهد الثورة الصناعية كان هناك انحراف خطير نتج عن صلة المودة الحقيقية بين الصانع والعمل الذى لمسه بيده منذ البداية حتى نهاية اتمامه ٠

وفى الوقت الذى تطور فيه التصنيع ظن المصمم البارع الـذى يلم الماما كبيرا بنواح متعددة لوسائل التصنيع والمامه أيضا بما يقوم بعمله مختلف الصناع ٠

وفى « ورشة » توماس تسبندل مصمم الاثاث المشهور فى القرن الثامن عشر نجد أن رجالا معنيين قد يقومون بصناعة جزء خاص من كرسى طول حيـاتهم ٠

ظهـور الآلــة :

ان وجود الاوضاع الجديدة فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية الثورة الصناعية جعل من الممكن تصنيع منتجات بالنظام حيث كانت تصنع يدويا أو تصنع مثل الكرسى الذى قام بعمله تشبندل أو اشغال الخزف من أعمال « ودجود » فى ذلك العصر بطريقة التكرار المحدد ، وفى أوائل القرن التاسع عشر انتهت صفة الحرف اليدوية وصلتها بالصناعة ، كما انتهى مستواها العالى من الجودة نهائيا قبل وسائل استخدام الآلات ، وقـد انتشرت هذه الوسائل بسرعة فائقة حتى أنه لم يعد هناك للاعتبار الجمالى ، وازداد اقبال الناس تدريجيا على المنتجات السهلة المربحـة التى كانت تنتج آليـا ٠

ومع ان الآلات خدمت مزايا لتقدم الوسائل الصناعية الى كثير من قيمة الفلس لأكثر عمل كان متوقعا ، فقد وجد الصانع الماهر أن فى وجـود الآلات نوعين من الخطأ : احدهما تزايد فقدا لمتطلبات من الناس والاخر فقدان المسئول الجمالى ٠ ومن هذا الوجهه كان الاتجاه نحو التصنيع السريع جـدا سببا فى ضعف قيمة الصنف وتجاهلا تاما للمطلب الزخرفى ٠

وبعد فترة من الزمن قـام رجال الصناعة ببريطانيا بمحاولات ممـا سبب لاعادة التقدم الفنى وذلك لزيادة الاقبال على منتجاتهم زيادة ملموسة فى نسبة المبيعـات .

وفى عـام ١٨٣٢ انشىء المتحف الاهلى بلندن بمنتهى السرعة بقصد ايجاد أعمال الماضى الفنية أمام رجال الصناعة وكل من يشتغل معهم ، ومنذ ذلك الحين اجتذب فن التصوير والنحت معظم المواهب الممتازة فى الفن ، ولم يعد هناك مجال للصانع أو المصمم القديم ، وكانت المحاولات التى بذلت لتحويل بعض مقاييس الفن الى التصنيع بطيئة جدا .

وقد استمر الفن والصناعة كل فى طريقه حيث كانت هناك محاولات ضرورية أخرى لاضافة العامل الجمالى الى المنتجات المصنوعة آليا ، فلماذا كان ينبغى على رجال الصناعة أن يهتموا ذلك الاهتمام ؟ لقد كان السبب الجوهرى هو أن عنصر المنافسة أصبح عاملا ليس له اعتبار بالنســبة للنواحى الاقتصادية فى أواسط القرن التاسع عشر ، وكان الشعور السائد بالحاجة الى شىء أبعد من هذا مجرد التقدم الفنى ليزيد من القوى الشرائية للمنتجات واحدا بعد الاخر .

وقد شهد منتصف القرن التاسع عشر انشاء عدد من المدارس الفنية والمتاحف والمعارض لتساعد الصناعة أو تزويد رجال الصناعة بأفـكار ناضجة أخذت من الماضى للاستعانة بها فى منتجاتهم .

ان هذا لتحمس الصادر من المنابع التى لا حصر لها للطرز الزخرفية التاريخية دائما ما نجدها ضمن الاشياء الجميلة السابقة لاوانها ومثال ذلك أننا نجد أن المصنع الذى يقوم بصناعة آلات صناعة الكمرات الحديدية حوالى سنة ١٨٣٠ قد أقيم على قاعدة تقليدية (كلاسيكية) له أعمدة على الطراز الدورى بتصميم مبسط لتساعد على احاطة وتجميل المساكنة ، ويتساوى فى هذا النوع ذلك الجهاز الخاص بالعرض (الفانوس السحرى) الكلاسيكى بهذا العصر .

ومنذ نمى المذهب الرومانسى والصناعى معا (المذهب الاول يشير الى التباعد عن الثانى ، وبالنسبة للمعلومات التى كانت موجودة فى القـــرن الوسطى فقد تأثر تصميم العمارة وتصميم الآلآت فى القرن التاسع عشر نتيجة لتسرب المذهب الرومانسيكى ، ويعبر جسر لنـــدن من الامثلة غير المتناسبة ، فقد اندمجت أشغال الحديد المستخدمة فى الاغراض البحرية مع العمارة الكلاسيكية الاسكتلندية فى القرون الوسطى فى عمل القواعد المحمل عليهـــا الجسر الكوبرى •

وكان أحد المدافعين عن وجهة النظر المعمارية الظام هو «جون راسكن» حيث قال فى مناسبات عديدة (أنه ينبغى للفنان المعاصر أن يعود الى الطراز القرطى للقرن الثالث عشر للاقتباس والتعمق الخيالى وبصرف النظر عن هذه الاوضاع فقد تم انشـــاء نفق السكك الحديدية على الطراز القوطى ومحطة تيودور للسكك الحديدية وبعض المنشآت العملية الاخرى التى استخدمت فيهـــا زخارف القرون الوسطى وتم أيضا انشـــاء الابراج الصغدة وأسوار القلاع الخاصة بالدفاع •

واعتقاد « موريس » فى عزلة الصانع الذى يعمل بنفسه لاعادة السيطرة على المتع الجمالية للماضى المجهول كانت له علاقة وثيقة بعدم قبول لاثورة الصناعية ، وتبعا لقيادة راسكن وقيادة الزمن نفسه ليغمر نفسه فى خيـــال العصر القوطى ، اخذ موريس الجانب اللاوجودى والوضع الرومانتيكى الذى تكامل فى عهد القرون الوسطى وتجاهل الاخطاء الخطيرة وعدم الثقة والاحساس بالانقباض ، فقد كان موريس قادما على التفكير فى هذه القرون كما استعرضها السير « والترسكوت » وبعض منقذى تاريخ العهد القوطى ذلك التاريخ العجيب المجيد الذى يعيش فيه رجاله فى صداقة يتصفون بالرجولة المثالية •

وقد حاول موريس فضلا عن ذلك انقاذ صناعات القرون الوســطى وما كان يحس به هو الروح الاموية التى اتسمت بها التجارب الاصلية

والتى يستطيع بها أى انسان أن يستمتع بمنافع الاعمال التى يقــوم بنحتهــا الصانع الماهر ، ولسوء الحظ كان جمهور الاعمال الجميلة الممتازة التى قام بها موريس فى مصنعه (مثل أشغال الحفر على الخشب والزجاج المعشق وورق الحائط والاقمشة والاثاث) مقصــور على الاثرياء فقط ، أما عامة الجمهور فكانوا لا يزالون معتمدين على المنتجات الآلية التى استفادت فى الواقع الى حــد ما من التصميمات التى قــام بها مساعدوا موريس ، وللاسف فقد اخفقت محاولات الاخرين فى تنفيذ هذه التصميمات بالوسائل الآلية السطحية .

وما دام الصانع عاجزا عن أن يجد كيانه فى الصناعة الحديثة ، فمن الطبيعى أن يجد نفسه متجها الى مجموعة الفنون والصناعات اليدوية المتعددة التى اتخذت أوضاعها من وجهات نظر موريس القديم حتى لو كان موريس غير قادر على خلق تأثير دائم فى الصناعة بالنسب لحل مشكلاتها غير المحسوسة ، وعلى الرغم من وجودها فى الواقع فقد نجح فى اعــادة فكرة الفنان الماهر المستقل .

الفــن الجــديد :

فى أثناء الفترة من عــام ١٨٩٠ الى ١٩١٠ أوجدت حركة الفن الجديد نوعا من الزخرفة كانت مناسبة متكاملة نابعة من وحدات طبيعية وكانت تطبق بنجاح فى الاعلانات وفى تصميم الكتب والعمارة والاثاث وفى الميادين الاخرى وتصور مبانى « لويس سليفان » بالولايات المتحدة تأثيرها فى الزخرفة المعمارية وكذلك الخطوط المناسبة فى بعض الاعلانات التى قــام برسمها «تولوز لوتريك» تمثل تأثيرها فى هذا المجال .

وقد استخدمها (هنرى فان) فى الأثاث وفى التصميم بصفة عــــامة ومهما تكن أهمية نوع الحديد من وجهة النظر الزخرفية ومهما يكن تأثيرها فى المجالات التى ذكرت فلن تطبيقها سيكون دائما نوعا من المبــالغة الى حد ما بالنسب لدعاة الفن التقليدى من جهة وللباحثين عن الناحية الوظيفية

فى الفن من جهة أخرى .

وقــد حاول الفن الجديد أساسا خلق طراز زخرفى جديــد ومنفعلى للاغراض العلمية فى الحياة الحديثة ، وما كان يستلفت النظر بوضوح هو أنه فى الوقت الذى كان للطراز الجديد من السحر والاثارة التى لا تنكر معبرا فى عدة حالات عن الاثارة الروحية الكامنة فى أواخر القرن الجديد ، كان له حله غير ملموس بالوظيفــة العملية للمبــانى والاثاث والادوات والاعلانات ، أى أنه كان غير مرتبط بالاشياء المراد زخرفتها .

وقد كانت الزخرفة ذات الخطوط المنحنية الممتدة التى استخدمهــا « سوليفان » فى زخرفة المبانى ذات الاغراض الاستعمالية تظهر غير متكاملة نوعا ما ، ولو أن الغرض منها هو التخلص من جمود الخطوط المستقيمة كان مشــروعــا .

وقد حقق الفن الجديد من الناحية العامة الدور الذى يقوم به فى عصر الآلات ولهذا يحاول أن يأخذ على عاتقه مشكلة التصميم الصناعى ، وذلك من وجهة نظر المصمم مثل (سوليفان وفان دى فيلد) الا أن بعد الحرب العالمية الاولى وظهور التفسيرات الاجتماعية والاقتصادية المفاجئة ، بدأ المصممون فى التفكير فى أسس جديدة للطراز الحقيقى للفن والصناعة .
وما أن أصبح عصر الآلة أمرا واقعيا حتى أصبح الناس لا يهتمون شىء جميل فى الوقت ذاته .

وكانت الفكرة هى انشاء معامل لعمل التجــارب على الخامات الجــديدة بانشاءها « والتر جروبيوس » سنة ١٩١٩ حتى أغلقتها النازيون سنة ١٩٣٣
انشئت مدرسة الباوهاوس المعروفة عقب حرب الالمان وقــد قــام والوسائل العملية لعصر الآلة والعمل على تطوير التصميمات والنماذج الفنان المبدع من معلوماته السابقة ، لابعاده وتهيئته لعالم الانتاج الوظيفى ، الانتاجية للانتاج المعاصر .

وقد كانت ترغب عادة مدرسة البادهاوس اعطاء المصمم الفنان التفهم الكامل لمشكلات الصناعة الحديثة عن طريق تدريس مزايا وامكانيات الخاصة المستخدمة فى الانتاج الحديث بطريقة عملية دقيقة ، وهى تحرر

مدرسة البادهاوس واثرها :

ودعاتها يحسون بأن التصميم ينبغى أن يتطور عن أجل خدمة الشعب كما كان هدفهم تنوير وتطور عقلية رجل الاعمال ذات الطابع المادى .

وفضلا عن ذلك فقد شعروا بأن مهمة الباوهاوس الحيوية هى تلقين طبيعة التصميم الاساسية كجزء لا يتجزأ من كل ما يستخدم فى الحياة فقط بكيفية استخدام الاشياء أو قيمة أسعارها بل يرغبون فى الحصول على اليومية ولتعليم الفكرة التى تتعارض بوضوح مع الفكرة السائدة فى قدمها بأن الفن ، وقد عارضوا بنفس الأسلوب فكرة القيام بالأعمال كتهاية فى بقدر المستطاع ، وينبغى أن يساعدهم ليحصلوا على حياة أفضل .

وبعد سنة ١٩٣٣ ظهر تأثير تعاليم مدرسة الباوهوس حيث هاجر مدرسوها الى الخارج فاتجه بعضهم الى امريكا مثل (جروبيوس) ، وهناك تغيرت وسائل التعليم وتطورت لتتجاوب مع طبيعة الحياة الأمريكية وقد قاد رجال الباوهوس السابقون حركة هذا التطور على نطاق واسع مكنت للتصميم الصناعى بأمريكا أن يسير قدما الى الامام بسرعة فائقة .

وبالاضافة الى تأثير مدرسة الباوهوس مساعد عامل المنافسة على اساس تصميم دراسة التصميم الصناعى .

وبعد عشرون عاما من بدء مدرسة الباوهاوس عقب الحرب العالمية الاولى بلغ النشاط العلمى والتجارى ذروته .

ولزيادة القوى الشرائية فقد كان لابد من جعل المنتجات أكثر جاذبية وجمالا .

وبعد ثلاثين عاما من انشاء مدرسة الباوهاوس أى فى فترة الكساد

ازدادت الحاجة الى التسابق فى تجميل المنتجات ، وعندما قلت نسبة المبيعات كانت هناك ضرورة بالغة لوجود مصممين ، وكانت أمريكا غير مستعدة فى تلك الفترة لقبول تحمل ذلك العدد القليل من المصممين المدربين وفى الوقت الذى كان فيه المصممون بأمريكا يكافحون كفاحا مريرا كانت المدارس الاوربيــة كمدرسة الباوهاوس تقوم بمهمتها ، وذلــك بتنظيم التجارب والتعاليم لا لغرض زيادة عدد المبيعات فحسب بل للوصول الى مستوى أحسن من التصميم •

الاتجــاه الحديث للفن الصناعى :

يقوم المصممون الصناعيون فى هــذا العصر بمهمة المصمم والمشرف على الانتاج وكذلك مدير الدعاية والمبيعات ، وفى رأى البعض أن الرغبة الاساسية هى زيادة البيع ، وفى رأى البعض الاخر هى الوظيفة الجمالية للشكل والملمس واللون الجميل •

ولا شك أن معظم منظمات التصميم الناجح هى التى تستطيع أن تقوم بتعبئة المنتجات بأسلوب جميل ليزيد من جاذبيتها ، والحقيقة أن الاشياء النفعية المعروضة ببعض المتاحف والتى تتخذ طابعا معينا لم تقلل من الهدف التجارى الاساسى للرجال المنتجين ومن يعملون معهم من المستشارين فى التصميم أو هيئة التصميم ، وهناك أمر بسيط وهو أن مهمة المصمم الصناعى كانت لها أهمية بالغة بالنسبة للمنتج حيث كان يعمل على تسهيل الوسائل الاقتصادية بطريقة عملية مباشر وســواء وجدوا منتجات بهــا فوائد جمالية عظيمة أم لا فهذه مشكلة أخرى مختلفة •

القيم الجمـــالية :

اذا لم تكن منتجات الفن الصناعى دائما بالمستوى الجمالى الــذى يرغبه ، فاذ هذا ليس نتيجة مطابقة لمستوى فرضته وسائل التنفيذ الصناعية ولا يتحتم أن يكون جميلا لانه الفريد فى نوعه ، اذ قــد يضعف الانتــاج

الذى صنع بواسطة الآلة بطابع الجمال ، بالاضافة الى التصميم الاصلى الذى يعطيها بتلك الجودة ، وكذلك سواء أكان عدم وجود الزخارف على قطعة الانتاج المصنوعة آليا يفقدها جمالها بالنسبة للمفهوم التقليدى أم لا فليس أمامنا الا أن نستشهد بالاوانى الصينية القديمة الخالية من الزخارف ذات الاشكال والملمس البديع .

والحقيقة أن الاوانى الصينية ذات الزخارف دائما ما يكون تأثيرهـا الجمالى ضعيفا ومن الواضح أن التركيز على الشكل نفسه بأى نوع من الزخارف يظهره فى شيء من المبالغة .

وقد كان التصوير والنحت يتميزان دائما بطـابع التجريد البحت من حيث الشكل والملمس واللون مكتملة لخدمة الفرصة التى عملت من أجله ، وهو ما يسمى بالانطلاقة الجمالية الخالصة وعلى هذا الإسـاس يمكننا أن نقبل ما تنتجه الآلة من الاوانى المعدنية والـكراسى والاجهزة وغيرهـا .

والحقيقة المجردة من أن هذه المنتجات لا تتضمن فى الغالب ما يسمى بالاتجاه الانسانى ، مثل التصوير والنحت التقليدى القديم فهى بدون شيء قـد أدت ما لم تؤده الفنون والحـرف التقليدية القـديمة فى أغلب الاحـوال .

وقد اتصفت هذه الاخيرة بطابع الانسانى لانها استخدمت بواسطة الانسان من أجل أهداف الانسان ، والفنون الحديثة المماثلة تتحقق أهداف الانسان دون حدود لانها صنعت ليستمتع بها أكثر عدد من الناس ولو ان كمية الاستهلاك نفسها ليست قياسا للجودة ، بالاضـافة الى المصممين الصناعين الذين يندفعون أحيانا وراء جمهورهم نحو التجديد واثارة اللون الباهر ، فكان على هؤلاء المصممين الصناعين أحيانا أن يساهموا من الناحية الفنية فهم لا يزالون يبرزون العناصر الرئيسية للشكل الدقيق ، والملمس الناعم واللون الذاهى الجذاب فى أجزاء متعددة لتعطى تأثير مظهر مغر

ووقعــا فيــه ذوق .

وقــد لا تكون القوة الكامنة للاشــياء التى انتجت صناعيا مجسددة بالانفعالات المادية الظاهرية ، واحد هذه الاساليب التى نتفهم فيها أى نوع من أنواع الفن كما تبين لنا ، هو عن طريق تدريب ذكائنا فمن هذا التمهيد الذهنى قوى الاشكال والفراغات والخطوط وغيرها وكأنها تتصل اتصالا حســيا ببعضها البعض .

وناحية الادراك هى استجابة أخــرى ولو أن تحويلاته الى لغــة الحياة اليومية ليس أمرا سهلا ، فهى مع ذلك أمر طبيعى وهى حقيقة ، ففى الوقت الذى نستطيع تحليل بعض الاشياء فى حدود علاقات هندسية قائمة بين أجزائها ، فانه يجب أساسا ادراك الاجزاء الاخرى عن طريق الفطرة ، أو استيعاب عناصر تصميماتها لا شعوريا .

ولهذا فاننا ننفعل أمام أى عمل فنى ، والانتاج عن طريق التصميم الصناعى على وجه التحديد ، هو نتيجة لتنظيمات تخطيطية فسنطيع الى هذا الحــد ان تحرك خيالنا غير المنطلق كما يمكن أن يفعل ذلك الشىء الذى صمم للاستعمال الشخصى بدلا من الاستهلاك الجماعى .

تحــديد الزمن :

فما هى وظيفة الآلة فهى من ناحية الجوهر تضفى على الشىء الذى يستخدم فى الحياة اليومية ، وعلى الآلة التى تنتجه ، وحتى على الاجهزة التى تقوم بتوزيعه ، نوعا من الجاذبية فى الشكل واللون والملمس ومذاق العصر الذى نعيش فيه وهى تعتبر شيئا راسخا مثل الاوانى الاغريقية التى تستخدم فى الشرب أو الاثاث الانجليزى أو الاميريكى للقرن الثالث عشر فاذا ابتعدنا فى تفكيرنا لحظة واحدة عن الكايشيهات الرومانتيــكية الموجودة على الاناء الاغريقى وهو عبارة عن اناء لوضع تراب المدفن أو مشغولات من فن القرون الوسطى أو الاشياء الاخرى التى من أجلهــا حصلنا تآلف رفيع نستطيع أن نتجه فى بساطة اتجاها جديدا نحو فنون

الماضي وحـــــرفه •

وبكل تأكيد فان معظم صانعي حرف الاغريق وصانعي المجوهرات في القرون الوسطى أو المصورين القدامى لم ينظروا الى أعمالهم على أنهـا رسالة سماوية وأننا نحافظ عليها كتذكار فنى وكذلك كأبتكار •

وبنفس الدليل نجد أن لدينا وضعاً عكسياً فالناس الذين يتقبلون الاشياء الصناعية لانها مفيدة ولانها منتجات جمالية قد يرفض الاخرون هذا من الاعمال الفنية سواء أكانت داخل اطار أم على عمود ، حيث كانت تحفظ في الاماكن المقدسة قديما للفن ، ولهذا قد يعجبون بالتصميم المعطى لمصنع أو أي بناء آخر نفعي ، أو يفضلون العلبة المعبأة المصنوعة بالمصنع الخاص بصناعة العلب •

أما فن التصوير مثل التكوين الذي رسمه « موندريان » أو اللوحة التي رسمها « لكوربوزييه » فهي في الواقع تمثل الانتعاش الفني الاصيل لعدد من منتجات الآلات الحديثة ، قد يرفضونها لانها ليست فنا •

ان ما أهمل هنا قد أدركه « والتر » عندما نادى بالتكامل الاساسي في جميع أنواع التصميم وعلاقته بالحياة وانه لمن دواعي السرور أن نقرأ ان ليوناردو وبعض أساتذة عصر النهضة كـان بأستطاعتهم أن يقوموا بتصميم الكثير من الاثاث والاعلام والملابس حيث كان كل شيء في الواقع يحتاج الى التصميم وحتى عند الايطاليين كلمة تسمى disigno ومعناها الرسم والتصميم ولكن غالبا جداً ما نرى الفنان في هذه الايـــام يقوم بتصميم أماكن سكنية ضيقة الى حد يجعل من المستحيل التنقل فيها من مكان لاخر أي من قدسية الفنون الجميلة الى فنون صناعية ليست لها قدسية مطلقـا •

وسواء رغب أي انسان أن لا في أن يتخذ خطوة عن طريق الملاحظة أو عن طريق التدريب الفني فانه يصبح من الواضح جدا أن هذه الخطوة قــد اتخذت من قبل بأسلوب ما ، فتأثير الفنون الجميلة الحديثة في الفنون

الصناعية عبارة عن تسجيل الواقع ان فنانين أمثال كاوربوزيه يمهدون لما الامكانيات التى يمكن بها ايجاد الموهبة الفنية فى مناطق مختلفة وقد انتقل عدد من المصورين تدريجيا الى فن الاعلان وتصميم علبة التعبئة وكذلك تصميم الاثاث وما يشابه ذلك من الاعمال الاخرى دون أن يجدوا أى صعوبة كفنانين ، ومما لا شك فيه قد كان لهم تأثير رائع فى تصميمات وسائل التعبئة والبومات الاسطوانات وبعض الاشياء الاخرى التى قاموا بتصميمها .

« ايضاح الغرض الوظيفى » :

هناك عامل هام بالنسبة للتصميم الحديث هو الحاجة الى انتاج أشكال تكون معبرة فى حد ذاتها عن وظيفة العمل المصنوع فالسيارة يجب أن تتخذ شكل السيارة وليس شكل عربة النقل ، فالجمال ينبغى أن ينبع من هذا الترابط العملى بينه وبين الوظيفة بدلا من أن يظهر كأنه طبقة سطحية موجودة لتزيد من قوتها الشرائية فقطار الديزل مثلا يختلف تماما فى المظهر عن القطارات القديمة حيث كان مظهرها غير سليم ومرتفعة نسبيا ولم تكن سوى مجرد ماكينة مثبت بها عجلات ، أما الديزل الحديث فهو يعطى الاحساس بالسرعة بشكله الانسيابى الطويل وليس هذا الشكل مجرد العمل على تقليل الرياح فحسب وذلك دليل على تطوير الغرض الوظيفى ، الا أنها تجعل الشكل يتبع الغرض الذى صمم من أجله وينطبق نفس الشىء على تصميم الطائرة وتصميم السفن والسيارات بل بنسبة محدودة أكثر ، وقد نتفق على أن السيارات التى انتجت على التوالى منذ أوائل عام ١٩٠٠ شكلها أحسن عما كانت عليه ، حيث كانت مجرد عربة متحركة ولكن اذا كان لتطور شكل السيارة تأثير فى قوتها فهذا شىء يختلف منذ كان تصميم بعض السيارات الحديثة غير متكامل من الناحية العملية وان عدم تنسيق موقف السيارات لدليل بكل تأكيدعلى أن تصميم السيارات له صلة بالمكان ولو أنه من الممكن أيضا الحكم على السيارات الانسيابية

بالنسبة لسرعتها الا أن مقدار انسيابها ليس له سبب مباشر بدرجة السرعة المطلوبة ماعدا بسيارات السباق ، وقد تكون الحاجة الى مثل هذه الصلة بين الشكل والغرض الوظيفى مخيفة أحيانا مثلما نجد فى الدراجة الخاصة بالاطفال أو مفرمة اللحم أو المكوى الكهربائية حيث أنها عملت بشكل انسيابى ذلك ان الغرض الاستعمالى للشىء ليس له صلة بالشكل الجديد ذو الأسلوب الرقيق

ومن ناحية أخرى أن الشكل الانسيابى فى حد ذاته لا يكون موفقا بالنسبة لمفرمة اللحم ودراجة الاطفال والمكوى الكهربائية ، فالطريقة لايجاد حل للعناصر الغير المترابطة تجعل العمل المصنوع أكثر تكاملا وأكثر سهولة عند الاستعمال كما تسكبها على العمل ويعتبر تصميم المكوى مردوسا اذ يمكن ارتكازها على أحد طرفيها ولا ينطبق ذلك على دراجة الطفل ، أما مفرمة اللحم فهى سهلة التثبيت والتركيب •

وهناك سؤال صغير عن مكانة الفنان الصناعى منقول ان فى مجتمعنا يقع الى حد ما بين عالم الفن وبين عالم التجارة وفى مجالات مختلفة يقترب من ناحية أكثر من الاخرى ومهما يكن تأثير المصمم الصناعى فى ادراكنا للفن فانه قد ساهم على أى حال فى أن يحقق للانسان بشكل ملموس حياة أفضل كما ساعد وجود الحقيقة الاكيدة بأن عصر الصناعة ليس فى حاجة الى أن يتبع الفساد الثقافى وان الانسان يمكنه الاستفادة بوسائل عديدة من التقدم الصناعى لعصرنا هذا •

القيم الجمالية فى الصناعة

* القيمة الجمالية فى الفن والصناعة •
* الصلة بين الفن والصناعة :
* القواعد الجمالية فى الفن الصناعى :

١ ـ القاعـــدة الاقتصــادية

وتتصل بتوفير المواد المستخدمة وامكان تصنيعها بصورة جميلة جــــذابة .

٢ ـ القـــاعدة الوظيفية

وتتصل بالاستخدام العلمى للمنتجات الصناعية وتحقيقهـا الغرض من هذا الاستخدام .

٣ ـ قاعـدة الانسجام بين المظهر والاستخدام

وتتصل بتوفير الانسجام والتوافق بين خصــائص الانتـاج الصناعي وبين الاشباع العملي له .

٤ ـ قاعـدة الوحـدة والموضوع

وتتصل بتحقيق الوحدة البنائية للعناصر المتباينة فى اطار جذاب جميــل .

٥ ـ قـــاعدة الاســلوب

وتتصل بتطبيق أسلوب التقــدم التـكنولوجى فى الانتــاج الصناعى الجميــل .

٦ ـ قـاعدة التطور والنســبية

وتتصل بتوفير امكانيات التطوير للانتاج الصناعى وملاءمتها للمتغيرات النســبية .

٧ ـ قـــاعدة الذوق

وتتصل باختيار الابعاد والاشكال والاوان والعناصر المكونة للانتــاج الصنــاعى .

٨ ـ قـــاعدة الاشــباع

وتتصل باستخدام المنتجات الصناعية على أكمل وجه .

٩ ـــ قـاعدة الحـركة

وتتصل باستخدام المجال الحركى للانتاج الصناعي من ناحية الحيز والمساحة والحجم والظروف الجوية والبيئة والارتفـــاع والعمق •

١٠ ـــ القـــاعدة التجارية

وتتعلق بوسائل جذب وتسويق السلع المنتجة صناعيا •

١١ ـــ القـــاعدة الغائية أو الوسيلة

وتتعلق بتحقيق الخصائص الجمـــالية والمتعة المتراكمة من السـلعة الفنيـــة •

١٢ ـــ قـــــاعدة المرونة

وتتعلق بالمواد التى تصنع منها السلع بحيث تكون على درجة من المرونة تسمح بتشكيلها واعطائها مسحة جمالية •

١٣ ـــ القـــاعدة التضمنية فى الفنون

وتتعلق بتحقيق التـكامل بين البيئـــة الصنـــاعية الجـــميلة واستخدامات السلع المنتجة والخيال الفنى الابتكارى •

تتجسد القيمة الجمالية فى المنتجات الصناعية العمـــارة والتصوير وصناعة النسيج والاوانى والملابس والاثاث ووسائل النقل وغيرهـــا من الادوات المستخدمة فى حياتنا اليومية •

وموقع الفنان الصناعى المعاصر فى المجتمع المعاصر يقع ما بين عالم الفن وعالم التجارة ومن سمات العصر الحديث والمعاصر تحول عدد كبير ممن يمارسون الفن الجميل الى الفن الصناعى والتطبيقى فثمـــة عوامل دفعت بالفنانين بعد النمو والتحول الاقتصـــادى الرسمالى والتطـــور الصناعى والتقدم التكنولوجى الى عدم تكريس كل اهتمامهم بالفـــنون الجميلة الخالصة وقيمتها الجمالية ونزعاتها الفنية •

لذا نلمس انفصالا من الفنان عن الفن الخالص للمجتمع وتسلط رجل الصناعة عليه فكان فن الصناعة معبرا عن أساليب تجريدية ورمزية وبهذا يمكن أن نحكم على الحركة الفنية ومسارها انها بعدت تدريجيا من النزعة المدرسية والاكاديمية الى مجال التطبيقية •

مما كان له الاثر الواضح على منتجاتنا الصناعية •

ومن ثم فان علم الجمال الصناعى سيصبح بمقدوره أن يعبر عن تأكيد مستمر لمجالات التطبيق للقيم الجمالية فى الصناعية والمنتجات الصناعية بصورة أوضـــح •

(علم الجمـال الموسيقى)

الاســـتطيقا والشــكل اللحنى

١ ــ الاستطيقا وسيكلوجية الابداع

٢ ــ تاريخ الموسيقى والابداع الموسيقى

٣ ــ المضـــمون والشــكل

٤ ــ النزعة التجريبية

٥ ــ النزعة الشـــكلية

الاستطيقا وسيكلوجية الابداع

ان الاستطيقا الخالصة هى المصدر الذي يمكن أن تولد منه موسيقي حية أو استطيقا ينبغى أن تقود الإبداع الموسيقي عند كبار الموسيقيين المحدثين أيجابا فى التأليف الموسيقى • ولكن هناك فكرة شائعة البطلان أن هناك تنافرا سيكلوجيا بين النظرية الاستطيقية والفعل الخالق l'acte createur ولكن الواقع أن النظرية الاستطيقية بدلا من أن تعـوق الفعل الخلاق تستطيع علي العكس من ذلك أن ترقى به الي أعلي مستوياته بأن تتيح له الوعى بذاته •

ونحن نعترف بأن خلق القيم الاصيلة يولد من أعماق اللاشعور وكأنه يخرج علي غير ارادة الفنان نفســه •

ولكن ، اذا كان من الحق أن الاستطيقا موجودة فى كل زمان ، عند منبع الاعمال العظيمة ، أليس معنى ذلك أنها يمكن أن تلحق بماهية الفعل الخـــلاق المحتجبة ؟

نستطيع أن نميز بصورة عامة بين نمطين من المؤلفين الموسيقيين هؤلاء الذين يبدعون وهم خاضعين لسلطان الإعتبارات الشكلية وأولئك الذين يخضعون لحاجتهم الى التعبير ، ولذلك يمكن تحديد الابداع نفسيا أو شكليا • ومع ذلك فإن الموسيقى الذى ينتمى الى النمط النفسي يهتم بضرورات الشكل شأنه فى ذلك شأن الموسيقى الذي ينتمى الى النمط الشكلى • فالتعبير يمتلك شكله ، كما يمتلك الشكل تعبيره • وكمـا أن الموسيقى النابعة من الاعتبارات الشكلية يمكن أن تكون حية كالموسيقى التى تنتمى الى النمط النفسى فكذلك تمتلك هــذه الموســيقى الاخيرة الإستطيقا الخاصة بها والتى تسمح للتجربة الحية الخالصة بأن تصل الى عالم الاشكال الموسيقية ولهذا نستطيع أن نقول أنه فى الابداع المنتمى الى النمط النفسى لا قيمة للتجربة الخالصة ان لم تتحول الى منبع للقيم

الموسيقية الحقة •

وقد ذهب البعض الى أن الاشكال الموسيقية لا يمكن أن تتجدد الا بتأثير الضرورات التى يفرضها التعبير •

و « ليست » Liszt يؤكد « أن المؤلف الموسيقى المتدرج تحت النمط الموسيقى المحض ، والذى يعنى عناية خاصة بالتركيب الشكلى للمادة اللحنية ، هذا المؤلف لا يملك القدرة على أن يضيف للموسيقى أشكالا جديدة ، أو على أن ينفخ فيها قوى جديدة ، فما من ضرورة روحية ترغمه على اكتشاف منابع جديدة » • ولهذا السبب نجد أن الموسيقيين المدفوعين الى اثراء الشكل وتطويعه هم أولئك الذين لا يستخدمونه الا كوسيلة للتعبير ، والا بوصفه لغة تتشكل وفقا لمقتضيات الافكار التى يراد التعبير عنها أما الشكليون فعلى العكس من ذلك لا يستطيعون أن يفعلوا شيئا فالموسيقى الحية الجديدة تتولد من الهام موسيقى وشكلى صرف •

فان الفنان الخالق لا يحاول فى الواقع تحقيق هذا التعبير أو ذاك الا فى اللحظة التى أصبح فيها التفكير اللحنى الذى يترجم عن مشاعره ممكنا وبذلك يستطيع التفكير أن يحتل مكانه فى التطور التاريخى والمنطقى للفكر الموسيقى • ونستطيع أن نقول أن قيمة كل مؤلف عظيم تكمن فى قيامه باكتشاف فى عالم الاحساسات اللحنية • اكتشاف يرتبط بابداعه لشكل أصيل تتجسد فيه هذه الاحساسات الجديدة • وعلى هذا النحو نستطيع أن نقوم بتعريف كل موسيقى بواسطة صيغة هارمونية formule Harmonique وكأنها تلخيص لفكرة ، وثمة استطيقا خاصة للفكر اللحنى تنتظم وفقا لها مؤلفات كل موسيقى عظيم ، سواء اعترف بذلك أو لم يعترف • وسواء أكان فعل الابداع موجها باستطيقا واعية أو غير واعية فان هذه الاستطيقا شرط ضرورى لقيام العمل الموسيقى • وفى الفعل الخالق تتحقق رابطة بين شخصية الفنان وبين عالم متعال transcendent عن الاحساسات والاشكال يكتشفه الفنان ويبدو له غريبا عن نفسه

فذناك نزعة شكلية Formalisme كامنة فى الابداع الموسيقى ، أن صح هذا التعبير • وحين ينبع هذا الابداع الموسيقى من منابع خارجية فلا بد له من أن ينضم دائما بصورة حاسمة الى عالم الاحساسات والاشكال اللحنية •

واذا أردنا أن نضع نظرية كاملة فى الابداع الموسيقى فينبغى دائما وفى لحظة معينة أن ينمحى التفسير السيكلوجى أمام التفسير الاستطيقى الصرف ، ويجب دائما فى نهاية الامر أن نلجأ الى المقتضيات الجوهرية للفن الموسيقى متجاوز من الدوافع السيكلوجية المباشرة التى تفسر الابداع تفسيرا ظاهريا • اذ يبدو أن العمل الفنى يولد لاول وهلة من دافع خلاق وأنه حر حرية مطلقة ولكن ما ان يحاول هذا الدافع ان يتحقق حتى يجد نفسه واقعا فى شبكة منسوجة من الضرورات الشكلية ، ومن قوانين منطق أعلى عليه أن يذعن له • وكل عمل موسيقى يخضع لقانون متسلط لا يستطيع الفنان الخالق أن يبتعد عنه لدوافع نفسية •

والواقع أن العمل الفنى هو الذى يحدد الفنان أثناء فعل الابداع ووراء هذا العمل هناك تلك الاستطيقا التى تحاول أن تتجسد فيه • وما من شىء يمكن أن يثبت استقلال الابداع الموسيقى خير من تطور الفكر اللحنى نفسه ذلك التطور الذى يجرى بصورة منطقية وفقا لقوانين داخلية مستقلا عن الشخصيات السيكلوجية للمبدعين المختلفين •

وهكذا يبدو أن الفن الموسيقى يحيا وينمو وفق انطلاقته الخاصة ، ولا يجد فى تباين المبدعين سوى مناسبة لمتابعة حركة ديالكتيك خاطى والفن لا يفسره شىء سوى نفسه •

ان الاستطيقا الكامنة هى التى تضفى معناها على الابداع وفيها يجد الفنان وعيه بأصالة قدراته والابداع لا يولد من عدم التميز الخالص l'indietin ction puse وانما بتنظمه أهداف وتخطيطات شكلية • وفى كل فنان توجد ارادة عنيدة تمضى عبر تباين الاعمال الفنية الى تحقيق استطيقا

تضع بين هذه الاعمال جميعا صلة رحم خفية .

ومن مجموع الاعمال الفنية للمؤلف الموسيقى تستخلص استطيقا لها قيمة عالمية universelle ويمكن أن نتخذها نموذجا يحتذى فى بنـــاء أعمال أخرى ، ضرب من الفكر اللحنى الاصيل النابع منها والذى يبقى بعدهـــا ليندرج فى الفـــكر الموسيقى المشـــترك . وكم من المؤلفين موسيقيين قـــد أفسدوا مواهبهم لانهم لم يتعرفوا على قيمتهم الحقيقية ولم يدركوا فى أعماق نفوسهم ذلك الامر الاستطيقى الـــذى عليهم أن يحققوه والفعل الخلاق ينتعش حين يصل الى الوعى بهذا الامر الاستطيقى الذى لم يتحكم فيه حتى الان الا على نحو غامض والذى يصنع له الان غايات محددة . وبهذا الوعى يجد نفسه متحررا من الاحداث العرضية العابرة ومن كل ما هو خارجى وغير كاف فى التجربة النفسية التى يحياها .

وسبب الغموض والصعوبة اللذين يكتنفان العمل الخالق هو أن الهدف الذى ينزع اليه لا يتوصل اليه خارج تحقيق هذا العمل نفسه .

وبعض المؤلفين الموسيقيين يشتكون من أنهم لم يكتشفوا الا نصف اكتشاف عالما من الاشكال اللحنية يتوجه اليه ابداعهم ، وانهم يدركون أن هذا العالم هو المبرر لاعمالهم . وكل مؤلف موسيقى يبحث عن نفســـه قبل أن يجدها ، ولايجد ارادته الفنية الشخصية الا بأن يحقق أعمالا وعن طريق هذه الاعمال يحاول تخمين تلك الارادة . ولكنه فى كثير من الاحيان لا يهتدى الى نفسه ولا يصل الى وعى واضح بالاستطيقا التى تعبر عنه ، والتى تسمح له بأن يحقق نفسه دائما وبصورة أكمل فى تجدد لا محدود ، مع بقائه مخلصا لنفسه . وقد يحدث ألا يعرف بعض المؤلفين الموسيقيين الذين وهبوا أصالة مؤكدة فكيف يتعرفون على هذه الاصالة وكيف يصبحون مخلصين لها فتراهم ينصرفون عن استطيقا مليئة بالوعود لاستطيقا يستشفها غيرهم فى أعمالهم الاولى ، ويرون أنها كانت قابلة للاحتمال كلها . وكثيرا ما يفتقر الفنان الى الحس النقدى الذى يسمح له بالحكم

على نفســه وبالتمسك نهائيا بقدراته الاشد أصالة • وقد يبدو من المشروع بلا جدال أن نؤيد الرأى القائل بأن الفنان المصمم المبدع هو الحكم الوحيد على الاهداف التى يضعها لنفسه ، وبأن ارادته هى القانون وما علينـــا الا نخضع لهـــا • ومع ذلك فان عددا كبيرا من المؤلفين الموسيقيين الذين يبدأون بداية موفقة لا يصلون أبدا الى تحقيق أنفسهم تحقيقا تاما ، وثمة آخرون يضلون بعد أن وجدوا أنفسهم ، دون أن يفطنوا الى ذلك ، وهم على ضلالالنهم يصرون • والوفاء للذات هو الوفاء لاستطيقا تؤكد نفســـها دائما فى وضوح أشد عبر تعاقب الاعمال ، وهذا الولاء لا يعنى التكرار الجامد لصيغة واحدة بينها ، بل يعنى الاستكشاف الذى يتوغل دائما فى عالم الاحساسات والاشكال اللحنية الاصيلة •

ولذلك ينبغى على المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف ينفصل عن نجـــاح عمل معين ، وألا يجد فى هذا العمل سوى وسيلة للوصول الى استطيقا تؤسسه وتتجاوزه • وهناك من المؤلفين الموسيقيين ممن أدركوا نجـــاح عمل من أعمالهم يعيدون صياغة هذا العمل باستمرار ، دائرين حـــول نفس الصيغ دائما ، شاعرين بخوف غريزى من الابتعاد عنـــه • بيد أن تباين الاعمال عن كل مؤلف عظيم ما هو الا تحقيق لخصوبة استطيقـــا تحلق فيما وراءها جميعا ، وهذه الاعمال ليست سوى استغلال لجوانبها المختلفة وهذا الاحساس بحضور غامض لعالم لحنى فيه يؤسسه ويتجه نحوه •• هذا الاحساس بدلا من أن يحبس فعل الابداع لا يستطيع أن يؤكد قدراته •

والاستطيقا لا تعرف الانحلال الى عادات أسلوبية • ولما كانت أمرا خالصا ، فانها تحرر التحقيقات المتباينة التى تجسدها مؤقتا ، ولكنهـــا لا تستطيع حصرها نائيا • فلا ينبغى أن يحبس « فعل الابداع » نفســـه داخل جدران نجاحه لا ينبغى أن يتحول الشكل الى صيغة متحجرة ، وان تحل سهولة التنفيذ الآلى محل الصراعات العسيرة المحفوفة بالمـكاره والتى تسبق انتصارات الفنان الثمينة • ومن ثم فان الاستطيقا مفهومة

على أنهــا أمر مطلق يمكن أن تسيطر على أعمال المؤلف الموسيقى كلهــا دون أن ترغمه على تكرار نفسه ، ولابد من أن يعاد اكتشافها باستمرار أعنى أن يعمل على اثرائها وتجديدها وهى ترسم فى مجموع أعمــال كل مؤلف عظيم خطا بيانيا يمثل تقدما مستمرا نحو تحقيق ذاتها تحقيقا تاما • وليس الابداع الموسيقى انطلاقة عمياء تجهل الغايات التى تسير نحوها كما أنه ليس مجرد تحرر عاطفى ولا ريب أن كل مؤلف موسيقى يترك نفسه مسوقه فى كثير من الاحيان أثناء العمل لمصادفات الارتجال بيد أنه فى الجانب الذى يبدو على اتفاقى فى الظاهر والذى يهبه هذا المزيج من الانغام أو ذاك يتعرف الفنان فيه على انبثاق شكل أصيل ملىء بالوعــود وكأنه مولد « تخطيط ديغامى esthetique qrealalle ينتظم حولة العمل كله أو أعماله جميعا والفعل الخالق لا يبلغ الوعى بنفسه الا فى اللحظــة التى يكتشف فيها أمرا استطيقا بوجهه صوب تحقيق امكانيات شكلية معينة •

يبدو أن هذا الامر المطلق ليس شيئا معطى بل أنه على العكس من ذلك تماما ليبى الا مثلا أعلى لا يمكن معرفته الا فى تحققه نفسه • والفعل الخالق لا يعرف الخضوع لاستطيقا مسبقة l' apriori esthetique والفن تجربة ، وفى التحقق تكتشف الارادة الفنية نفسها • ومن الواضح فى الواقع أن المذهب الاستطيقى لا يمكن معرفة قيمته الا اذا كان قابلا للتحقق فى أعمال ملموسة • والحقيقة أن كل تصور مسبق ليس الا افتراضا على العمل الفنى أن يتحقق من صدقه • وفى الفن لا تختبر أوليــة المعــايير l' apriori des nor mes صحتها الا فى تجربة الاستمتاع كما أن المبادىء الاستطيقية لا يمكن أن تعرف حق المعرفة خارج نجاح العمل الفنى أو فشله •• ذلك العمل الذى يشهد على فشلها الخاص أونجاحها الخــاص

وهع ذلك فان التنفيذ ليس سوى اكتمال التصور تقبينه ، أنا أى يمكن التأكيد النظرى لانجاز العمل الفنى ، أو أن يكون العمل الفنى لمبدا من هذا التوكيد ، فهذا يتوقف على النمط السيكلوجى الذى ينتمى اليه

الفنان الخالق ، ولكن يبقى ذلك أنه موجود فى كل عمل أصيل .

ومثل هذا العمل مستمد بالضرورة مما يمكن أن نسميه استطيقا مسبقة apriori esthétique وان تكن هذه الاستطيقا لا يمكن أن تكتشف نفسها الا فى تجربة الفعل الخالق نفسه . والواقع أن العمل الموسيقى لا يتخذ معنى الا بالنسبة لمبادىء تعلو عليه أو تتجاوزه مبادىء هى بلاشك المحك الذى تقاس به ، ولكنها هى أيضا التى تعطيه قيمته . وهنـاك دائما استطيقا كامنة تحت العمل الفنى وهى التى تصف عليه معناه ولا يكون العمل الموسيقى أصيلا الا بالمفاهيم الاستطيقية الجديدة التى يضمها ، والتى يرغمنا بنجاحه على أن نلتفت اليها وقيمته العالمية تستقر فى امكانية صياغته من جديد ابتداء من معايير معينة . هناك اذن استطيقا صريحة أو ضمنية تتحكم فى الابداع . ونحن نعرف دور الحكم فى الأبداع . فالفنان ينتج دائما أعمالا جيدة ومتوسطة ورديئة ، ولكن يعرف كيف يختار . وهذا الاختيار ينبغى أن يستوحى مفهوما استطيقيا موحدا .

فاذا كان من الحق أن قيمة أى استطيقا تختبر نفسها فى قدرتها على انجاب عمل فنى ما ، فكذلك لا يختبر العمل الفنى نفســه الا بالنسـبة لاستطيقا يبحث عنها من خلال نفسه . ولا يهمنا اذا كـانت التأكيدات النظرية تسبق الابداع ، أو أنه مناسبة لاكتشافها وانما المهم هو أن تتحكم فى الابداع وأن توجهه . كما لا ينبغى أن يكون كل عمل تبدعه فى المسار الداخلى للمؤلف الموسيقى سوى خطوة فى التحقيق المطرد لاستطيقا ذات قيمة فى ذاتها ، ويمكنها أن تتدرج فى الفكر الموسيقى العالمى .

وعلى الفنان أن يسعى الي الوعي بالاستطيقا التي ينطوى عليها العمل الذى يبدعه حين يشعر أن هذا العمل قد ظفر بالنجاح . وهكذا يبدو أنه لابد من قيــام نقد لاكتمال الفعل المبدع .

نقد Critiqne يستخلص الاستطيقا التي استخدمها أو حتى ان يكتشف الاستطيقا التى ينبغى عليه أن يحققها . فالفعل الخالق لا يستطيع

أن يؤتى ثماره تحت سلطان المتعسف أو سلطان الآلية .

ولقد بين باهل Bahle في تحليله لسيكلوجية الابداع أنه حرية منظمة ، وقدرة خصبة ولكنه يدين بهذه الخصوبة لنظام معين distipine وهو يرى أن النظرية « الديونيزية » diony sique في الابداع تناقض الملاحظة السيكلوجية مناقضة مطلقة ، فالفنان لا توجهه قوى لا شعورية ولا شخصية تند عن ارادته ، بل ينبغى ن يعترف النفسانى بوجود ارادة استطيقية فى أعماق الفنان تنظم لنفسه نظاما صارما وهذا النظام يتولد عن المجهول الذى يبذله فى وعى لبلوغ هدف معين ، وحياة الفنان عبارة عن انتصارات تتقدم شيئا فشيئا على شخصيته كفنان .

انتصارات ترتبط بوعيه لقيمة يشعر أنه مطالب بتحقيقها ، لهذا يخلق لنفسه ضربا من الوجود يجعل من الممكن تحقيق أهدافه الفنية .

فنظرية الابداع الاستطيقية تنسجم مع المشاهدة السيكلوجية وليس لنا أن نخشى بعد أن تعوق الاستطيقا التى يتصورها الفنان فى وضوح انطلاقية ، مادامت هذه الاستطيقا تؤلف الانطلاقة نفسها .

تاريخ الموسيقى والابداع الموسيقى

يتعين على الفنان أن يكتشف فى نفسه أمرا استطيقيا قادرا على تحرير قدراته الاصلية .

للموسيقى الا من runstwoahen فلا يمكن أن تولد الارادة الفنية وعيه لمصيره التاريخي . فتاريخ الفكر الموسيقى يبدو وكأنه يسير وفقا لمنطق داخلى يتجاوز الشخصيات النفسية للمؤلفين الموسيقيين على اختلاف أنواعهم . والتعرف على هذا المنطق الداخلى والاحاطة بكيفية ادراج شخصيته الخالقة فى ذلك المنحنى التاريخي الذى يلتزم به الفن الموسيقى هذه الشروط الأولى لابداع خصب .

وفى كل زمان ، وعلى الاخص فى يومنا هذا ، توضع المشكلات الاساسية للفن الموسيقى من وجهة نظر تاريخية • اينبغى علينا المحافظة أم التجديد ؟ ماذا ينبغى علينا أن نحطمه ؟ ولابد من التمييز فى الفكر الموسيقى لكل مؤلف بين تراث أولئك الذين سبقوه وبين ما ينسب اليه هو بالذات ولكن ، أيا كان الجانب الثورى الظاهرى من أى موسيقى ، فانه يرتبط دائما فى نهايةالامر بتراث معين فلا وجود لثورات مطلقة : والثورة الفعالة التى تبغى التأثير على المجرى التاريخى للفن الموسيقى ينبغ عليهـا أن تستوعب هذا التراث أولا ولا يستطيع الفنان الخالق أن يبدع عملا يتسم بالخصوبة الا اذا وصل الى الوعى بتلك اللحظة التاريخية التى تتحقق فيهـا شخصيته •

ولسنا فى حاجة الى المغالاة فى أهمية تاريخ الموسيقى بالنسبة للفن الموسيقى ، لان الفن الموسيقى هو أكثر الفنون امعانا فى الشكلية تراه يتطبق فى الزمان وفقا لمنطق داخلى على كل فنان خالق أن يخضع له وقد نتصور فى يسر أن تنظم شعرا أو ترسم صورة دون أن نضع فى اعتبارنا التطور التاريخى لهذين الفنين ، ولكن من المحرم على الموسيقى أن يبدع خارج المجال التاريخى • وكل عمل موسيقى جديد يقدم لنا مزيجا من التقاليد الموروثة ومن التجديدات ، وذلك لان كل مؤلف موسيقى يفترض وجود جميع من سبقوه ويواصل ما انتهوا اليه • فهو يقبل اللغة الموسيقية التى تآلت من اليه ويعمل على تطويرها فى آن واحد • وكما يرتبط الفنان بالماضى عليه أيضا أن يمهد للمستقبل ومن الواجب أن يكون فكرة الموسيقى أصلا ومبدءا مثلما كان نهاية أفضى اليها غيره • ونجاح أعمال أى موسيقى لا يكفى لتبرير الاستطيقا التى تقوم عليها هذه الاعمال ، بل لابد لتلك الاستطيقا من امتدادات تاريخية تشهد على خصوبتها ، وعلى أنه من الممكن أن يستخدمها بوصفها تعليما وقاعدة • وكل فنان مبدع يرغب فى أن يكون له تأثير تاريخى ويريد أن « يؤسس موسيقى المستقبل » على حد قول Hindenmth الذى ينظر عمدا الى أعماله بوصفها تجارب

تلاميذه •

جهات لكي تشهد على صحة استطيقا جديدة ينبغي أن تتحقق على أيدى

والمشكلة الاستطيقية توضح عن نفسها على أساس تاريخى وارادة الفنان العميقة يسيطر عليها الصراع من أجل الظفر بأشكال جديدة واحساسات لحنية ، يرتبط بعضها بالبعض الاخر ، وبكل ابداع حقيقى ينبع معها يسميه «باهل» Bahle والاشكال الموسيقى التكنيك الفنى لم يسبق حلها ، تلك المشكلات التى يضعها تطور الفكر الموسيقى بنفسه • وكل عصر يضع مشكلاته الخاصة به وحل هذه المشكلات يفضى الى الفور بأشكال موسيقية جديدة • أما الانطلاقية أو الدفعة الثورية l' elan nevolutionnaire فتنبثق دائما وفى نفس الوقت من المشكلات التكنيكية والشكلية • والفنان الموسيقى يلتزم فى أعماق نفسه بعهد مؤداه من يكون « أصيلا » وأن يثير ويحل مشكلات جديدة فى مجال الفكر الموسيقى •

غير أن هذه الاصالة لا تتخذ لها معنى الا فى مقابل ماضى تجدده ويستمر وبه فى الوقت نفسه • وقبل أن يخلق الفنان شيئا جديدا عليه أن ينصب لنفسه الاشكال الموسيقية التى أبدعها من سبقوه ويجب ان يكون على الفة بها وان يتنقل بينها فى حرية • كما ينبغي أن تولد الحاجة الى التجديد وابتكار الاشكال الجديدة من الشعور بعدم كفاية الاشكال القديمة ، ومن الاكتشاف فيها وفى تاريخها انطلاقة صوب جانب جديد يحاول المؤلف الموسيقى أن يجعله واقعا ملموسا • ويلح شونبرج فى بحثه الذى كتبه عن « الهارمونية » على ضرورة قيام المؤلف الموسيقى الناشىء بصياغة أعمال الماضى الموسيقية صياغة جديدة ، والتمسك بالقواعد التقليدية أطول وقت ممكن وألا يتخلى عنها الا تحت مطلب خارجى ، أى لا ينبغى على الانطلاقة التحرر من القواعد القديمة بدافع من ارادة جزافية لتحطيم تلك القواعد » • واذا كان كل فنان مبدع متطور يستطيع

أن يضع مشكلات جديدة بمعزل عن تاريخ الفن الموسيقى ، فانه لن يبدع عملا يتسم بالخصوبة الا اذا أدرك أنه يجب أن يأخذ مكانه فى ذلك التاريخ ، والا اذا ساعد على نحو ما التطور المنطقى للفكر الموسيقى الذى يجده مسجلا فى أعمال أولئك الذين سبقوه • وهكذا لا قيمة للتجديدات التى يضيفها المؤلف الموسيقى للفكر الموسيقى الا اذا كانت تلك التجديدات اجابة على أسئلة وضعها تطور هذا الفكر نفسه •

ويجب أن نرتاب فى الثورات الفنية التى تزعم أنها تجدد الماضى جملة وتفصيلا ، فهذه الثورات التى لا يمكن أن تولد الا من بدع عابرة اذ يكتشف عجزها عن الانخراط فى التطور التاريخى للفكر الموسيقى • وثمة « ابداعات » من العدم (anihias) لها قيمة نظرية ولكنها لا تصل الى انتاج أعمال لها قيمة محسوسة ، بل تظل خارج التاريخ الحى للموسيقى ، ولا تترك عليه أى تأثير •

وأعمال الموسيقى حتى تكون ذات وزن ، تضع قيمة لاستطيقا قابلة على الدوام لتجديد متجسد • ولقد تطور بعض الموسيقيين المحدثين متجهين صوب كلاسيكية أعادوا اكتشافها بما لهم من جرأة •• ونلاحظ فى أيامنا هذه عودة الى الاشكال التقليدية ، عودة تشهد بالوجود الحى دائما لاستطيقا معينة اعتقد الناس أنه قد تم تجاوزها نهائيا والواقع أن المؤلفات الموسيقية تظل حية بعد أن ينقطع مبدعها عن الوجود ، ومعنى أنها تحيا هو أنها تتحول روحيا • وثراؤها نفسه يسمح لها بأن تكون قدوة وقاعدة لمختلف المبدعين الذين يجدون فيها منبعا للالهام • وهذه الاعمال أشبه بأن تكون أيضا برهانا على استطيقا تتجاوزها استطيقا قادرة على انتاج ثمار جديدة وفى مؤلفات الماضى ثمة امكانيات تخرج الى حيز الوجود • امكانيات كان يجهلها المعاصرون لذلك الماضى ، ويتم بناء العمل الموسيقى من جديد وفقا لمقتضيات العصر الحديث الذى يبلغ الى الوعى بنفسه

عن طريق تلك المقتضيات •

والتفكير فى مؤلفات الماضى هو بالنسبة للمؤلف الموسيقى عبارة عن نوعى بأمر الاستطيقا بالنسبة للعصر الحاضر ، والعثور فيه على منبع للالهـام قد تحرر فعلا من ربقة الماضى • وكل عمل يتم تصوره على أنه اختيار لاستطيقا معينة لا ينتج محاكاة عميقة وانما يغذى فعلا انطلاقه خلاقة • وحين يدرس سترا فنسكى باخ ، فانه يكتشف منه أسلوبا الا أنه يتجاوز على استخدام باخ لهـذا الاسلوب والعثور فى الحاضر على أسلوب معين من أساليب الماضى ، معناه اعـادة بنائية داخل عالم لحنى مختلف تمـام الاختلاف ، عالم يقتضى ألا نحتفظ من هذا الاسلوب الا بالعنصر انعالمى ، المعاصر دائما وقد يكون مثل هذا الاكتشـاف انهارمونى المنعزل الذى يلتقى به المؤلف الحديث فى مؤلفات مؤلف من الماضى نقطة بداية مذهب هارمونى جديد • وعلى هذا النحو ألتقى « شونبرج »عند«بتهوفن» ببذرة مذهب هارمونى قائم على « الرابعة » laquarte وبذلك يمكن أن تكون مؤلفات الماضى منبعا للالهـام بقدر ما تكون تخطيطا مبدئيـا ebowche لاسلوب جديد يشعر به الفنان المبدع ويبحث فيهـا عن اختيار لصحته •

وليس كل ما ينتمى الى الماضى شيئا ميتا بالضرورة ، فكثيرا ما يكون التجديد ظاهريا ، ولكنه يرتبط بتراث توقف تطوره • وعلى هـذا ليس النزوع الى ما هو عتيق أمرا مستهجنا بالضرورة : فبدلا من أن يـكون مجرد عودة الى الماضى ، فانه ينبثق أحيانا بصورة تلقائية من الحـس الجمالى لشخصية الفنان المبدع من حيث أنه يعبر عن جانب عام وجوهرى من الفكر الموسيقى • وهذه الفكرة يصورها ما يقوله « بيير سوفتسنسكى » Pier sowvl chinsaey فى التعرض الحديث عن العلاقات بين بعض أعمال ستحافنسكى والغناء الروسـى ذى السـطر اللحنى المفرد Plain - chanl : « الأغنية الروسية ذات السطر اللحنى المفرد

عبارة عن شكل موسيقى يكون فيه النمو الموسيقى وتركيب الايقاع وانسيابه شيئا واحدا • وقد كان ستراوفنسكى هو أول من قام بعبقريته المبدعة فى بعض مؤلفاته الغنائية مثل « الاعراس » Les noces والاغانى المرحة Poubaoul Ki والثعلب وأوديب ملكا ، تمام عن طريق غير مباشر يتناول وبحث الاغانى الدينية الروسية ، وهى ذات تراكيب كان ينظر اليها منذ قرون على أنها بمعزل عن النطق الموسيقى وكانت تعتبر بدائية والواقع يثبت مرة أخرى الى أى حد يقوم أصل بناء سترافنسكى الموسيقى كله ، ومفاهيمه وحدسه على العنصر الانطولوجى « الوجودى » فى الموسيقى الروسية وفى الموسيقى بوجه عام •

ويجب على الفنان المبدع أن يحاذر من المحاكاة ومن التحطيم فى آن واحد ولا ينبغى عليه أن يخلط بين ما هو من قبيل التعود وما بين ما هو أصيل أو أن يفكر فى أن الصورة السوية للفكر الموسيقى قد تحددت تحديدا لا رجعة فيه بواسطة مؤلفات الماضى • ولكن ينبغى عليه أن يعرف أيضا أن التجديد ليس بالضرورة قطيعة مع الماضى واننا بأفكار هذا الماضى انكارا تاما نجازف بتحطيم ماهية الموسيقى وقانونها الاساسى والعناصر التى تستحضر أحيانا الموسيقى البدائية فى أعمال بعض الموسيقيين المحدثين لا نستمد بالضرورة من محاكاة واعية ، ولكنها تترجم فى كثير من الاحيان عن اعادة اكتشاف تلك القوانين الشكلية الاساسية التى تعبر عن شروط امكان الموسيقى والتى تجسدها الموسيقى البدائية على نحو دقيق بما تتسم به من نقاء • وسوف أذكر مقدار الاختلاف بين ما ليس الا محاكاة سطحية وبين ما يعاد اكتشافه من قانون جوهرى له دائما طابع الحاضر فحين أعاد سترافنسكى اكتشاف «الايقاع المربع» لكى يؤسس تجديداته الايقاعية الجزيئة ، فانه لا يحاكى وسيلة من وسائل الموسيقى البدائية ولكنه يعثر من جديد على قانون ادراك الايقاع فى صورته النقية ويجسده ويؤكد على وجود زمن قياسى متجانس تنتظم بالنسبة له ممكنا •

وسترافنسكى فى جمعه بين الايقاع والمازورة المجموعات الايقاعية

المتباينة سواء أكان هذا الوجود حقيقيا أو يجعلنا نشعر شعورا حـادا بحقيقة الايقاع • ومن الموسيقيين من بدعوا بافكار القواعد الموسيقية فى الازمان السالفة ، ولكنهم سرعان ما أدركوا أن تلك القواعد هى وحدهـا القادرة على احتواء تجديداتهم الجريئة • وهكذا تكتسب القواعد القديمة عندما يعاد اكتشافها عزايا من القوة ، وذلك حين يبدو أنها قادرة على تقبل التجديدات الجزئية التى كانت غريبة عليها فى بداية الامر وليست المقامية التى عـاد اليها سترافنسكى هى التى تتعارض مع ثراء التآلفات المتنافرة ولا مع تعدد المقامات الدينية القديمة ، بل ولا مع المقامية المتعددة poly toalitè وانما هى المقامية القادرة على مساندة هذا التعـدد فى المقامات وعلى تفسيره ، بدلا مما كان يبدو مناقضا له •

وعلى المؤلف الموسيقى لكى يتحرر من تحكم القواعد القديمة مـع تسليمه بالاعتماد على تاريخ تطور الموسيقى ، ان يعرف كيف يرقى الى عموميات الفكر الموسـيقى • وهــذه العموميات تنقسم الى نوعين من الشروط : الشروط الشكلية Conditions formelles اتى يقتضيها التعبير الموسيقى والشروط الاكرستيكية (أى التى تنسـب الى علـم الاصوات) Conditions acoustiques التى يلتقى فيهـــا التعـبير الموسيقى الشخصى بالاوضاع الاساسية فى عالم الاصوات • قد توجـد حقائق اكوستيكية جوهرية يتعين على الفكر الموسيقى أن يخضع لهـا ، ولكن يبدو أيضا أن هذه الحقائق فى حاجة دائمة الى اعادة تقويمها عن طريق الأشكال الموسيقية ذاتها • ونستطيع أن نضرب أمثلة لا حصر لها فى مؤلفات الموسيقيين المحدثين تشهد على تجديد الأحساس بالتآلفات الحنية •• وهو احساس اعتقد الناس منذ زمن طويل أنه قد فقد جـدته حال كونه قد اكتسب نضارة وحدة بفضل التجديد فى الشكل • ونستطيع أن نكتب التاريخ الهرمونى لتآلف الخامس (أى البعد بين صوت أساس وخامسة) وأن نبين أن دلالته ودوره قـد كانا دائما أساسيين فى الفكر الموسيقى ، ومع ذلك فان هذا التآلف بين الصوت وخامسة وقيمته الـسمية

لا تغيير فيها ولا تحوير • يتخذ صفة حسية متغيرة عبر تباين الأشـكال التي يوضع فيها (ويكفي أن نفكر في الاختلاف الذي يفصـل بين تآلف الخامسات عند ديبوسي وعند سترافنسكي) يقول أ • شيفنر في كتـابه « سترافنسكي » ص ٢٩ (ريدر ، باريس ١٩٣١) اذا كان تآلف الخامسة عند ديبوسي يتمتع بشفافية وهارمونية تنقضها بعد الثالثة tierce فان تآلف الخامسة عند سترافنسكي يقدم لنا بالأحرى لونا أقرب الى صوت القرار في موسيقي القرب والارغول ، فهو يعمل كسناد لضروب من الجرآة البوليفونية ••• » •

وأسلوب سترافنسكي الاصيل هو تجسيد بعض المقولات الجوهرية للفكر الموسيقي في صورتها النقية والكشف بذلك عن الطابع المحسوس الكامن فيما كان يبدو وشكلا خاويا •

وهذا التكرار الذي لا يكله لنفسي « الموتيف » الذي يميز ميلودياته والذي نجده في الموسيقات البدائية هذا التكرار هو عند سترافنسكي عبارة عن تجسد عنيف لاهم وأعم القوانين التي تتحكم في الصيرورة اللحنية ، وجميع المؤلفات القيمة تلتقي في أمر واحد هو خضوعها لمنطق عام للفـكر الموسيقي لا يمكن الخروج عليه •

ولكن ينبغي ألا نخلط بين ضرورة التجديد وبين العمل على قلب المبادىء التي لا يمكن أن تقوم أي موسيقي بدونها • ولان بعض الموسيقيين المحدثين قد رأوا في المقامية la tonalite التعبير عن مطلب جوهري للفكر الموسيقي ، فلذا بهم يجرون تجديداتهم الهارمونية دون الخروج عنها • ومع ذلك ربما لم تكن المقامية هي التي تملك قيمة أبدية ، بل هي الحقائق الاكوستيكية التي لا جدال فيها ، والمنطق الصارم للفكر الموسيقي ، ففي المقامية تترابط الاحساسات والاشكال ويستند بعضها لبعض الاخر ، أما انقطاع الصلة بالتونالتين الكبير والصغير فمرجعه بالضرورة الابتعاد عن العلاقات الابدية التي كانت الاصل في تكوينهما •

وتتولد أصالة المؤلف الموسيقى من التقاء حقيقة أبدية بحقيقة تاريخية والثورة فى الموسيقى يمكن أن تولد من العودة الى المنابع وعن التأمل الناقض لممكنات الفن الموسيقى • ومثل هذا التأمل تساعده المعرفة بتاريخ الموسيقى الذى يسمح باكتشاف ثبات الاشكال التى تسيطر على ما فى ضروب التكتيك المختلفة من تباين • وعلى هذا النحو يمكن أن نضع ما يشبه الجدول لمقومات الفكر الموسيقى •

لكى يؤسس العلم ويعيد بناءه ، فكذلك يعـود هندميت لكى « يؤسس وكما عاد ديكارت الى البساطة التى وجدها فى عبارة « أنا أفكر » موسيقى المستقبل » الى الشروط الجوهرية للفكر الموسيقى • وقيل أنه قـد انضمت جوانحه على اتحـاد الروح المحافظة بالروح الثورية • ويجتهد هندميت فى أن يكتشف فى القواعد التقليدية التى يريد أن يتحرر منها المبدأ الابدى الذى يؤسسها والذى يجب أن يوجد داخل القواعـد الجديدة ولهذا السبب بدت له ضرورة التحرر من القيود المقامية الضيقة مع المحافظة على التنظيم المقامى كمطلب ثابت من مطالب الفكر الموسيقى •

ويرى هند ميت أن التجديد فى المبادىء ينبغى ألا يمس المبادىء العامة الجوهرية فهى الضامنة لسلامة النسق الموسيقى بأكمله والمهم بوجـه خاص ألا تعكر الموسيقى الجديدة صفو الحساسية الطبيعية للاذن تجاه العلاقات الطبيعية القائمة بين الالحان والمقامية عبارة عن واقعة طبيعية وينبغى العمل على اثرائها لا على الغائها • ولنا أن نتساءل : لماذا كانت المقامية المتعددة Polytonolite أمرا نتحمله فى يسر شديد ؟ السبب هو أنها لا توجد فى الواقع بالنسبة للادراك الحسى الذى يربط بين كل تآلفه وبين صوته الاساسى ويرغمنا بذلك على أن نخضع أحد المقامات للاخر • ولكن يحدث فى كثير من الاحيان أن تزعج الموسيقى الحـديثة الحساسية الطبيعية للاذن بالنسبة للقوانين الهارمونية ، والخطر هنا أعظم لان الاذن أشـد حساسية من بقية الحواس فى تحملها ما يناقض القوانين

الطبيعية ، ويبدو أن المادة اللحنية تسمح بكل نزوات الروح وتبررها • واذا كان المهندس المعمارى يحترم بالضرورة الابعاد الثلاثة وعنصر الثقل، فان الموسيقى تفعل كل ما يزيد • ففى الالحان قوانين محفورة هى السند الابدى لاى فكر موسيقى متماسك ، وهذه القوانين تبقى دون أن يعتريها تغيير وراء تباين الاساليب ، ولا تستقيم أية جرأة يقدم عليها الفكر الموسيقى الا اذا استند عليها منذ مبدأ الامر •

ويؤكد « هند ميت » أن المذهب الذى يقترحه يبرر موسيقى الماضى ويؤسس موسيقى المستقبل فى آن واحد • وهو يضرب أمثلة ليبين أن « المنهج الذى يعرضه يسمح بتحليل الموسيقى وفهم أساليبها فى كل الازمان » ولكننا نعرف أن هذا المزيج من النزعة المحافظة والنزعة الى التجديد الذى تقدمه فكرة هند ميت الاستطيقية يقوم على تأمل يهدف الى توضيح المبادىء الجوهرية للموسيقى •

ولهذا السبب يستهل بحثه عن التأليف الموسيقى بهذه العبارة : « سوف يجد القارىء فى هذه الصفحات أسس التأليف الموسيقى على النحو الذى تنتج فيه عن التكوين الطبيعى للانغام ولهذا السبب كانت لها قيمتها فى كل العصور » • وما ينبغى أن نستبقيه من مذهب هند ميث الموسيقى هو الاسس التى كان يشعر أنه أقام مذهبه عليها والتى تتصور مفهوما أصيلا للتاريخ الموسيقى وهذا المفهوم يصبح بالنسبة للموسيقى الحديثة منبعا للالهام ، بأن يحرره من المظاهر المتغيرة التى يتحقق فيها الفكر الموسيقى تارة بعد أخرى • ولا ينبغى أن تلغى المؤلفات الحديثة المؤلفات الماضية ، بل عليها أن تبررها مستندة على القوانين الجوهرية للفن الموسيقى • فاذا كان لابد من التوسع فى الاشكال القديمة فيجب الابقاء على المبادىء الثابتة المرتبطة بجوهر الموسيقى نفسه • ومن وجهة النظر هذه نفهم كيف يعثر بعض الموسيقيين المحدثين على قواعد قديمة داخل تجديداتهم الحديثة •

فبمعرفة المبادىء الجوهرية التى يجب أن يخضع لها الفكر الموسيقى نتحرر من تحكم المؤلفات الماضية مع احترامنا لما يتبقى فيها دائما من عنصر لا يبلى •

المضمـــــون والشـــكل

ان الاستطيقا تستطيع أن تلقن الفنان الشروط التى تجعله فى وعى بالامكانيات المتباينة المعروضة عليه وتســتطيع أن توجهــه الى ضرورة الاختيار بين الامكانيات وضرورة الاخلاص • وربما استطعنا أن نقول ان كل عمل عظيم لا يوجد الا بواسطة ولاء الفنان المبدع لفكرة جمالية يسعى الى تحقيقها حتى آخر مقتضياتها ، وحتى يلتقى بذلك المتجسد اللحنى الاصيل الذى يسعى الى امتلاكه •

والشرط الاساسى للابداع الموسيقى الخصب هو أولا الرؤية الواضحة لما يتألف منه جوهر الموسيقى نفسه • ولابد أن نحدد فى بداية الامر حدود الممكن وحدود المستحيل حتى نكتشف فيما بعد الامكانيات المختلفة التى تتاح لنا وما ينطوى عليه كل منها ، ويؤمن كثير من الموسيقيين بالمسار الحدسى بالرغم من أنه يتعرض دائما للخطأ ، ولا قيمة له فى نهاية الامر الا بمقدار ما يقوده تأمل باطنى له طبيعة شكلية •

والمؤلف الموسيقى الذى يبحث عن أنغامه على البيانو ، والذى يشعر بسرور أصيل ازاء بعض التركيبات اللحنية ، ويتوقف عندها ويحاول باستمرار العثور عليها مثل هذا المؤلف تقوده فى الواقع فكرة جمالية خفية • وذلك السرور الذى يشعر به هو فى الحقيقة وعى بمعالم متلائمة من الاشكال يسعى الى التجسيد ويفطن الفنان المبدع الى أن هناك تباينا فى الامكانيات عليه أن يعرف كيف يختار من بينها ، والى أن هناك ضروبا من الممتزجات التجسيمية القوية تستبعد لاننا لا تدخل فى نفس المعالم المنطقى • فثمة بعض التآلفات الهارمونية التى « لا يمكن أن تتواجد معا composible

على حد تعبير ليبنتس وينبغى أن تكون الحدوس اللحنية التى تتوارد على المؤلف ، مناسبة لديالكتيك يشيد منها عالما صوتيا جديدا (١) ، وعلى هذا النحو ينبغى أن تكون المعطيات الاصيلة التى يشعر نحوها المؤلف بسرور خاص بداية لشكل وفكر جديدين • ولابد أن يكون الفنان المبدع على وعى بهذا الديالكتيك بين المضمون والشكل » وهو الديالكتيك الذى تنطوى عليه عملية الابداع • وكم من موسيقيين موهوبين لم يعرفوا كيف يخضعون حدوسهم الصوتية لذلك المحك الديالكتيكى للاشكال وكيف يشيدون منها مذهبا يضفى عليها شيئا من التماسك وذلك نتيجة لافتقارهم الى التأمل والى الروح النقدية • والفعل المبدع لا يمكنه أن يكتسب اكتماله الا بفضل تأمل نقدى يتصاعد من الحدس الصوتى الى الشكل الذى يوجد فيه بصورة تخطيطية ويؤسسه على نحو غامض •

ويجب على كل مؤلف يريد أن يكتب عملا أصيلا أصالة حقيقية أن يبدع مادة لحنية جديدة ، أعنى أن يطبع اللحنية la sonorile بشكل جديد ونستطيع أن نقول أن اللحنية عبارة عن مادة شكلية فى جوهرها ما دام ما يميزها عن الضوضاء ويضعها بوصفها لحنية هو هذا الشكل الهارمونى الذى هو بالنسبة اليها شىء طبيعى وجوهرى على الموسيقى اذن ان يطبع المحسوس اللحنى بطابع شكل أصيل قبل أن يدخله نهائيا فى ذلك الشكل من الدرجة الثانية الذى هو المصنف الموسيقى • واذا كان هذا المصنف لم يعط بعد فى هذه المادة التشكيلية التى تقوم باعداده فان هذه المادة تكون فى أغلب الاحيان هى الثمن الذى يدفع فى هذا الشأن •

ويبدو أن التقابل الذى وصفه « كانت » Kant بين الفن المفهوم

---

(١) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة د• محمد على أبو ريان دار المعـــرفة •

وبين الخيال الخلاق والفكر النظرى قــد أصبح من الممكن تجــاوزه • فالموسيقى هى فن التفكير بالانغام وهذا الفكر له قيمته خارج العمل الفنى الذى يعبر عنه ولابد أن نقرر فى بساطة أن الفكر الفنى يتميز عن الفــكر العلمى فى أنه علم بالمحسوس بما هو كذلك ، وفى معقوليته الذاتية تماما ، وهو شكل يسعى الا الى تبسيط المحسوس اللحنى بل الى تشييده ومن هنا كانت صلته بالمتعة • فالمؤلف الموسيقى يشعر أثناء فعل الابداع بســلامة تفكيره حين يشعر بالاستمتاع الذى يزوده به هذا الفكر ، والذى تتمثل فيه قدرته على احتضان منطقة معينة من المحسوس اللحنى • وضرورة هذا الاختيار بالاستمتاع الحسى هى التى اضلت بعض المؤلفين الشبان فوقعوا فيما يمكن أن نسميه وبالخطأ الحسى »

والاساس الاول للابداع الموسيقى هو الاتحاد الذى لا ينفصم بين الاحساس والشكل ••• الشكل الذى يوجد فيه الاحساس أسيرا مملوكا • فلا يكفى أن يكتشف المؤلف الموسيقى أحاسيس لجنية أصيلة ، بل ينبغى بصورة تخطيطية والذى يوقظ الفعل المكون للفنان • «فالاحساس الهارمونى عليه أيضا أن يكتشف ذلك الموضوع thème الشكلى الذى يوجد فيها الذى يقوم مستلا يؤثر كما يؤثر المخدر وتصبح الحاجة الى تعاطى جرعات أقوى أمرا ضروريا » كما لاحظ البعض وهكذا يولد الاحساس بثرائه من شكل مرئى وكأنه شيء شفاف وليس من شــك أن المذهب الهــارمونى الجديد يقوم على اساس لحنى يرى الى توضيحها فلا تتخذ لهــا معنى الموسيقى التى تكتفى بالتكرار الخالص البسيط لهارمونيات عدوانــية ، والتى تقتصر على تقديم أصوات رتنافرة فى الضيغ المالوفة •فهى موسيقى لا قيمة لها لانها لا تجدد الفكر الموسيقى • وما أكثر الموسيقين الذين راحوا ضحية نزعة حسية لا شعورية Sensuolime Incontient • لقد بحثوا عمالا

بتوقعه الاذن ، وكدسوا المتنافرات بعضها فوق بعض • ولكن سرعان ما سئم الناس من هذه « التآلفات الجديدة » accords noveaux التي لا تتجاوب مع أى فكر فعال •• كما سئموا من هذه المتنافرات التي تكدست اعتباطا ، والتي توحيث عبثا عن اخفاء انعدام التفكير أو ابتذاله فنحن نجد تحت هذا التعقيد الظاهرى للاحساس صيغا مستهلكة أشد الاستهلاك • فمن العبث اذن أن يبحث المؤلف الموسيقى عن أحاسيس صوتية جديدة ليست فى الواقع سوى صدمات وحشية • لا قيمة للاحساس دون امكانياته الشكلية ، لا لان هذه الامكانيات تسمح لنا بتجاوز الاحساس البحت ، ولكنها بالاحرى لانها وحدها التى تسمح لنا بامتلاك الاحساس أي ببنائه •

وثراء المضمون لا يكفى لاختفاء ما فى الشكل ، فليس لاكتشاف أى تآلف جديد ، أو اثراء أيا كان شأنه لمادة اللحنية من قيمة ، الا اذا فتحا المجال لامكانيات شكلية جديدة فلا بد أن تنطوى التآلفات الجديدة فى ذاتها على الشكل الذى يبررها ويضعها • وأصالة الفكر الموسيقى تظهر مباشرة من حيث أن بعض الاحاسيس الصوتية التى لم تكن معروفة لنا حتى الآن قد اتضحت فجأة وكأنها مألوفة لنا • والمؤلف الموسيقى العظيم بفضل فكره وقدراته على الشكل ، يلج فى عالم صوتى قد أبدعه والنزعة الحسيه فى المجال اللحنى تحطم نفسها بنفسها فلابد أن يشيع الحياة فى الاحساس شكل يعطيه تماسكه الداخلى ويحميه من الفناء بأن يدرجه فى مذهب معقول •

وهناك كثير من المؤلفات الموسيقية الحديثة التى لا تتضمن أى مذهب هارمونى أصيل ، والتى تنبىء استخدام متنافرات لم يتمثلها الفكر •• ومع ذلك فقد أنقذها بناؤها الافقى lineaire ورشاقتها الكنترابنطية • والميلودية قادرة على أن تجدد الاحاسيس الهارمونية داخل الصيغ التقليدية نفسها ، اذ أن المتنافرات والغرائب التى تدخلها الميلودية فى

الهارمونية تكون مبرزة أفقيا linearement وبذلك يتم انتزاعهـا من الطابع اللامحدد الذى يتسم به الاحساس البحت وهكذا يبدو أن الشكل الميلودى أو البوليفونى قادر على تحمل الاحساس الهارمونى واضفـاء الشرعية عليه • ان تطور الهارمونى كان نتيجة لاثراء الكونترابنط ونمو البوليفونية • ولم يستنتج أحـد من ذلك أن الهارمونية يجب أن تـكون تابعة بالضرورة للميلودية لانهـا هى وحدها القـادرة على اعطاء شـكل للاحساس الهارمونى • ولمـا كانت الهارمونى لا تزيد عن كونها مجـرد احساس غفل يخلو من الشكل فانها لا تستطيع أن تكون حقيقة قائمة بذاتها ولابد لها لكى تتحرر من شخصيتها المائعة بالطبيعة أن تتقبل الاعتماد على الميلودية وعلى الكونترابنط وهما الشكلان الموسيقيان الوحيدان بكل ما فى الكلمة من معنى •

ولقد آثرت الموسيقى الاوربية الاحـكام الشكلى لهارمونية الـذى لا يسمح للمحسـوس بالظهور الا تحت سلطان الشـكل آثرته على ثراء ورهافة الفروق الميلودية الدقيقة التى تتميز بها الموسيقى الشرقية • كما آثرت المتعة التى تنشأ عن تأمل العلاقات اللحنية على التأثيرات السحرية effects • وفى هذا النمو تبدى الشكل قادرا على أن يتقبل أكثر فأكثر وقائع صوتية foits acoustiques كانت غريبة عليه فى بداية الامر • ويبدو ان الاشـكال البسـيطة هى أغنى الاشـكال وهى التى تضمن أكبر ثراء للاحاسيس • واذا كانت المقامية tonalite قد بدت قادرة على تقبل كل ما فى التجديدات الموسيقية من تباين وما فى المتنافرات من تعدد فذلك لم يحدث الا بعد أن أكدت شكلها الاساسى بكل صفاته ، بأن نبذت الوقائع الصوتية التى كانت غريبة عليهـا • أما الموسيقى الشـرقية التى رفضت الهارمونية وصورها البسـيطة التى تنطوى عليها فقد وجـدت نفسـها حبيسة اللاتناهى المانع للفروق الميلودية الدقيقة nuances melodiques ولم تستطع أن تؤسس أى فكر موسيقى يمكن أن تقارنه بفكرنا • وبدلا

من المقامية التى تقوم على وقائع صوتية مختارة من أجل قيمتها الشكلية ٠ أخذت تصلح شيئا فشيئا ما كانت محرومة منه فى البداية ٠

والفن اختيـــار ولابد له من اشكال بســيطة بل تقليدية اذا أراد أن يتجاوز النزعة الحسية ، وان يحقق ديالكتيك العالم الحسى (١) ٠ dialectique du monde sensble الذى يسمح له بأن يسيطر على هذه النزعة ، ذلك أن النزعة الحسية عــدوة للاحساس الذى تضعفـــه بقدر ما يضاعف الشكل من قدرته ٠ وعلى المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف يختار بساطة شكل من الاشكال ٠ وكثير من المؤلفين المحدثين يخطئون نتيجـــة لفوضى الاحاسيس الصوتية التى تفلت من الشكل ، أو تخلط فيما بينهـــا أشكالا متناقضة ٠ ومن هذه النواحى لا تتولد سوى ميوعة رتبة ، لان الاكتمال الحسى لا يولد الا من أحــكام الشكل ، والشكل الــذى يخلو من الاحكام كالشبكة ذات الثقوب الواسعة لا يقتضى شيئا من واقع الانغام ٠ فاذا كان لابد لموسيقى من أن يحــاول احتضان أكبر تنــوع ممكن من الاحاسيس لزم عليه أن تكون تلك الحاسيس متضمنة داخــل شكل بسيط وأيا كانت الاختلافات التى تفصل المذاهب الهارمونية المتباينة بعضها عن البعض الآخــر فيبدو أن مطمعها المشترك دائمـــا هو أن تعيد بناء الصرح اللحنى ابتداء من أحد أشكاله الاساسية وكما أن الهارمونية الكلاسيكية تقوم على أساس تراكب الابعاد الثالثة فقد حاول شوينبرج بتعميمة لهذا المبدأ أن يتناول مقامية الواقع الصوتية من جانب الانغام الرابعة la quarte ووجد اختيارا لصحة مذهب الهارمونى فى أننا نصل دون مشقة بواسطة تراكب الأنغام la superposition des quertes الى مجموعة ألحام السلم الكروماتيكى l'echelle chromatique

---

(١) الابداع فى علم الجمال د٠ محمد عزيز نظمى سالم دار المعارف

وهكذا نعود بالمادة اللحنية كلهـا الى الوحدة •

ونستطيع أن نشاهد فى مجرى تاريخ الفكر الموسـيقى تذبذبا الحوار بين الشكل والمضمون (٢) •• والتآلفات الجديدة لم تقبل شيئا الا بمقدار ما كانت تبدو على تركيبات ثابتة combinaisons stables تستطيع أن تتيح الفرصة لاستخدام منهجى منتظم systématique وعلى هذا النحو لا ينقطع التوازن عن العودة الى الاستقرار بين الشكل والمضمون • اذ لا يتقبل الشكل الا وقائع سمعية طيعة بالنسبة لفطنة • فاذا سيطر شكل قديم على عنصر حسى جديد ، تجدد الشكل نفسـه من احتكاكه بهذا العنصر دون أن يفقد على رغم ذلك أسسه الاولية وهكذا ، حين يضاف احساس صوتى جيد الى الفكر الموسيقى الذى تم تكوينه فعلا ، فلابد من أن يندرج فيه بصورة أو بأخرى وأن يتلاءم مـع الأطر التقليدية قبل أن يطرأ التعديل على هذا الاطر • ولقد ظهرت المقامية على أنها قادرة على تبرير وتقبل أثراء لحنيا لا محددا يعمل على تحويلها فى نفسها بصورة مطردة ويبدو أن هذا التحويل البطىء هو الذى يمكنه وحده أن يضمن أحكام الفكر الموسيقى •

ولا يمكن أن يتسع الشـكل الا اذا وضع فى البداية • فلقـد سمحت المقامية بالاشتمال على نصيب من المجال اللحنى يأخذ فى الاتساع دائما وأبدا ، بيد أنه كان دخيلا فى صميم أحد الاشكال القديمة وتحت ستارة سرعان ما يكتشف شكله الخاص • وقد يبدو أن الشكل التقليدى يحاول أن يبرر لنفسه أحاسيس صوتية جديدة ، ولكنه لا يلبث فى كثير من الاحيان حتى ينخل تحت تأثير الاشكال الجديدة الغامضة فى تلك الاحاسيس الجـديدة فيجب اعادة بنائه على أسس جديدة • ولقد انهارت المقامية الكلاسيكية بفعل النزعة الكرومانيكية عند كل من فاجنر وسـيزار فرانك وتحت تأثير

---

(١) علم الجمال الاجتماعى د• محمد عزيز نظمى سالم دار المعارف

التجريدات الجريئة التي أقدمت عليها الانطباعية المرسيه l'impressionisme française ولا تبدو اللامقاميه l'elonalite ابداعا من العدم exnihila بقدر ما تبدو نتيجه وبرشيا منطقيا لوقائع موسيقية قائمة فعلا وهكذا يعمل اثراء المادة اللحنيه على تعويض المبادىء التي لا تستطيع أن تتحمل هذا الاثراء • وقد ولدت المقامية المتعددة polytonalite مثل اللامقامية صورة اعطاء شكل للانغام العربيه التي تلتحم بها الموسيقى الحديثة • وهما شكلان رد فعل للفكر الموسيقى ضد ما شعر به «شوبنبرج» «هندميت» بوصفه فصيحه مفهوم تحويل الانغام altértion هذا المفهوم الذي نجده مبررا بالنسبه للمقتضيات المقامية التي لم يعطنا اليها والذي لا يعبر على هذا النحو الا عن معقوليه سلبية نوعا ما لشكل ايجابي قادر على الاشتمال بصورة معاله على هـــده الاحاسيس الجديدة التي هي الانغام العربية ولقد جاهر شونبرج بـــأنه ضد المقامية التي تدعى (حمله الانغام العربية) أنها تشتمل على ما هـــو « غريب » على حد التعريف نفسه • فأما ان يواهق الفكر الموسيقى على أنه مقامي بصورة قاطعة بحق المقتضيات المقاميه جميعا أو أن يعترف (، صراحة بالحدود الضيقة فى المذهب المقامي ويحاول اكتشاف شكل جديد • ولكن ما ان يقبل المقامية مفهوم أو تصور تحويل النغم le concept d'atteraтion حتى تعلن عدم كفايتها وتحطم نفسها بنفسها • وعباره الانغام العربية تشهد برفض اعطاء شكل معقول لما يتجاورها • والمقامية كما لاحظ هندميت تناقض الهارمونية بمعنى ما ، فاذا كنا نجد فيها تعبيرا عن معرفة معينة بالوقائع اللحنية faits sonores فان هذه المعرفه ناقصه لان المقامية ليست سوى تقريب أولى première approximation وبمذهب تراكب الابعاد الثالثة superposition des tierces مضى الى أبعد حد مما يزعمه على الاتجاه الى جهلة الانغام العربية notes etrangeres لكي يتكيف مع ثراء الوقائع اللحنية بأكمله • ويعتقد شونبرج أنه قد وجد فى مذهب تراكيب الرابعات superposition des quartes شكلا شاملا تنطبق فيه الكوليه

بحيث لا يستبعد شيء من مجموع الوقائع الهارمونية ——— la notalite des fairs harmoniques

ويعتقد شونبرج أن الشكل القـديم يجب أن يختفى عندمـا يصبح وكأنه شيء خارجي على الاحاسيس الجديدة التى ينقبلها • فقـد اكتمل الاثراء اللحنى الذى كان لا مفر من أن يحطم تلك المقامية • غير أن شونبرج يذكر أنه قبل أن يتقدم بمذهه كان هذا المذهـب وكأنه قد تحقق فعـلا بصورة غامضة فى الاحاسيس الصوتية نفسها • ولم تكن المقامية حينذاك اطار مصطنع وتم اكتشاف شكل جديد عن طريق الحدس • ويذكر أيضـا أن ما كان مجرد « طابع صوتى » timlre قد تطلع الى أن يصبح شكلا • ولم يكن للتآلفات الجديدة فى المرحلة الاولى لظهورها سوى قيمة انطباعية impressioniste فى بادىء الامر ، ولكنها لم تلبث أن وضعت عالمـا شكليا جديدا • وقد يصبح تآلف منعزل عند مؤلف موسيقى نقطة بداية لمذهب هارمونى جـديد عند من يأتون بعده • وعلى هـدا النحو تتطور الامكانيات الشكلية للاحاسيس التى لم تكن مقبولة فى البداية الا بوصفها طابعا صوتيا timber • ويحاول « الشكل » على مر التاريخ تبرير وتثبيت الاحاسيس التى لم نكن تستجيب فى البداية الا لمـا أطلق عليه شونبرج اسم الهارمونية الحدسية harmone intiutive والواقع أن المؤلف الموسيقى الذى يكتشف للمرة الاولى هاردونية جديدة لا يحتفظ بها الا لانه يشعر فيها بالامكانيات الشكلية ، وهذه الامـكانيات هى التى تؤسس المتعة التى يشـعر بهـا فى تلك الهارمونية الجـديدة • ويتعرف شونبرج عند دييوس مثلا على أن السلم الثنائى الشامل pandiatonique وتآلفات الربع تنتج « آثارا جميلة من الطابع الصوتى » غير أن الانطباعية ليست فى نظره نزعة حسية sensualiste خالصة على الاطلاق : ففيها يتم التعبير عن « هارمونية حدسية » لا يمكن بدونها أن يكون للاحساسيس الجديدة التى تقدمها لنا أى معنى ، وهذه الاشكال التى أحس بها دييوس حاول شونبرج أن يخرجها الى خير التنفيذ فى مذهب محكم ، فأصـبح

السلم الثنائى الشامل pandiotonique وهارمونية الرباعيات de quarte حقائق شكلية وبنائية structerelles قادرة على أن تحمل الصرح اللحنى كله دون الاستناد الى شكل غريب •

وهكذا يبدو أن شونبرج يوافق على أن أى احساس جديد لا يعرف كيف يتلقى حق المواطن فى عالم الاشكال الموسيقية أن لم يحمل معه شكلا جديدا يسمح باثراء الاحساس والفكر فى وقت واحد • ويستجيب النفاذ المطرد للفكر الموسيقى فى المادة المحسوسة للعالم اللحنى لمجهود مطرد من التوليف ———— يقوم به هذا الفكر • ولقد أرجعت المقامية الى الوحدة عددا يتزايد باستمرار من الوقائع اللحنية faits sonores ولكن كلما أمكن الاحاطة بالعالم الصوتى احساطة أمينه ازدادت أيضا « وحدة المفهوم » l'unite deconception وكأنما يجب على الشكل ان يزداد تأكيدا لنفسه كلما ازداد العــالم الحسى الــذى ينبغى ان يحمه ثراء • فالمذاهب الهارمونية الحديثة تريد أن تشتمل على كل ما فى الوقائع اللحنية من تعقيد ، ولكنها تريد أن يكون اشتمالها على هذه الوقائع فى شكل بسيط • فان شونبرج وهندميت يعممان المقامية حتى يجعلاها أشمل وأبسط فى القت نفسه ويتخذان من السلم الكروماتيكى أساسا لهما لكى يتحقق ذلك التنظيم المتكامل systtmatisation integrale للمادة اللحنية التى أستعصت على الهارمونيةالكلاسيكية وهنا تكتسب النزعة الكروماتيكية Le chromatisme عندهما لاول مرة قيمة التدرج بقدر ما هى مؤسسة تأسيسا هارمونيا — أعنى أنها قد أحيلت الى شكل بسيط وليس من الممكن السيطرة على الوقائع الصــوتية الا عن طريق قدرة الشــكل الاصيلة • ولكن يبدو أن الشكل يستطيع أن يقوم بدورين مختلفين : فهو اما أن يعرف أو أن يبدع • فاذا عرف أحيانا كيف يبدو مخلصــا للوقائع الصوتية الطبيعية ، أليست له أيضا القدرة على ابداع وقائع جديدة وتجارب صوتية جديدة ؟ فالاحساس لم يكف على در تاريخ الموسيقى عن الاعتماد

على الشكل .ويكفى أن التطور الذى له مفهوم التوافق La notion de consonance
ـــ وفقا لتطور المقتضيات الشكلية exigences toveallis يعنى المقامية .
لم يعد التوافق واقعة صوتية بدائية ولم يعد موضوعا فى ذاته ، وانما
يرضع بالنسبة للمقتضيات المقامية

بيد أن الشكل لم يقتصر على تحديد الاحساس : بل لقد توصل الى
ابداعه بأكمله ، والبعد الصوتي الواحد يتخذ معـــانى متعارضة تمـام
التعارض وقد يكون توافقا أو تنافرا وفقا للشكل الذى يلتزم به ، وهو
توافق ظاهرى schein konsonanz وتنافر ظاهري schèm Dessonanz
حيث يتخذ الاحساس السمعى صفة هى عكس صفته البدائية وعلى هـذا
النحو تبدو أن المحسوس اللحنى ليس الا مادة محـايدة ، طيعة تمـام
الطواعية لفعل الشـكل •

فاذا كان الشـكل يمتلك القدرة على الفنـان المبدع يواجه مشـكلة
الاختيار بين موقفين متعارضان لو تجاه الوقائع اللحنية :

وهذا ما نسميه بمشكلة الاختيار بين النزعتين التجريبية empirisme

والشكلية formalisme

هل يفضل الموسيقى الخضوع للوقائع اللحنية ، أم يخـتار القدرات
الحرة للشكل التي تحقق عالما صوتيا لايستمد الا من هذا الشكل وحده ؟
وسنرى كيف يمكن لهاتين الامكانيتين اللتين تحقق المقامية التوازن بينهمـا
أن تمحا الميلاد لمفهومين متعارضين للفن الموسيقى •

النزعة التجـريبية

توجد طريقتين جوهرتين في الابداع (١) : طريقة تصدر عن الهـــام مادي mspirat'on materielle (اي عن المضمون) وطريقة تصدر عن الهام شكلي (أي عن الشكل) وفي الطريقة الاولى يبدو كأن الشكل نابع من التجربة السمعية ، أما الطريقة الثانية فتجعل هـذه التجـربة ممكنة .

ونحن اذا تأملنا المقامية التى نجد لها ما يبررها قبليا a priori وبعديا a pastériori على السـواء رأينا أنه من الممكن تعويلهـا لحسـاب النزعة التجريبية أو النزعة الشكلية بواسطة اختلال في التوازن بين الشكل والمضمون الذى تحققه . كما يمكن أن نحورها نحو ونقلص أعظم الوقائع اللحنية ، أو أن نحافظ على صرامة الشكل، أو تطويع الوقائع اللحنية حسب مقتضياته . والفن يتحرر من هذه المواصفات conoention أو يؤكدهـا ، والروح تتطلع الى السيطرة على العـالم اللحنى ، أو تقيد لا تبحث الا عن السيطرة على نفسها ، وامتلاك حريتها وتوسعها اللانهائية ، وهى تريد أن تتوغل في أعماق المحسوس وتجاوز ما هو قبلي في أشكالها ، أو تجاوز المحسوس أو المشخص la conorete بغية الاكتشاف وبمقدرتها الخـالصة ونسـتطيع أن نعرف نظرة هندميت الجمالية بأنها محاولة لاستبعاد الاشكال المسبقة من الفكر الموسيقى ، تلك الاشكال التي تزعم الروح أنها تفرضها على الالحان نظاما لا ينبع من تلك الالحان وبهذا المعنى يمكن أن نعدها قريبة الصلة من الانطباعية التي هي أيضا نزعـة تجريبية تسعى الى التحرر من تقاليد الشكل الكلاسيكي واكتشاف نظـام في العلاقات الطبيعية بين الالحان ، نظـام يمكن أن يخضع له الفكر

---

(١) الابداع الفني د . محمد عزيز نظمى سالم دار المعارف

الموسيقى .

والامر على هذا الشكل بالنسبة لهندميت فهو يطالع فى المادة الشكلية التى هى اللحنية la sonorité الاشكال التى تحدد الفكر الموسيقى الخلاق ، وهو يأخـذ على المقامية الكلاسيكية طابعهـا التقليدى ويقترح استبعاد ما هو قبلى فيها لكى تصبح أشـد مـلائمة للتجربة الصوتية الطبيعية . والاستطيقا الجديدة التى يعرضها علينا هندميت هى تعبير عن اخلاص الفكر للاشكال الطبيعية التى يجدها منقوشة فى اللحنية السابقة على جعل هذا الفكر .

ويسند عالم هندميت الحنى على وقائع صوتية طبيعية على التآلفات والالحان المزجية le, sons de combinoisons والسلم الذى يقيمه عليه هو السلم روماتيكى ولكنه يبين لنا كيف يمكن .

استنباطه على نحو طبيعى من سلسلة التآلفات reries des rormoniques لنظام من القرابة المتناقضة بالنسبة للحن أساسى . وهكذا نجد السـلم الكروماتيكى مؤسسا تأسيسا هارمونيا ، ولحنيا أيضا ، ودرجاته المتباينة المرتبة وفقا لعلاقات التربة المتناقضة ستحدد طريقة ربط الالحان ونظام الترابط الهارمونية l'ardre des enchainement harmoniques ومنطق التحول la logique des modulations هى اذن روابط القرابة بين الالحان التى تعد أساسا للفكر الموسيقى وهى التى تعطيه معناه .

والهارمونية والميلودية : هذان الشكلان الجوهريان فى الفكر الموسيقى كانتهما قد أعطيا مقدما فى التتابع الطبيعى للابعاد intervalles حين ينشأ وجود أو غياب ألحان الربط sons de combinaison والبعد الهارمونى بلا منازع وهو البعد الخامس la quinte يستثنى من هذه القاعدة ؛ وكذلك البعد الثانى لاقيمة هارمونية له اذ تحيره ألحان الربط ؟ فيصبح البعد الميلودى بلا منازع . وهكذا يتم تتابع الابعاد وفقا لنظام هو نظام القدرة الميلودية powair mélatique الهابطة décroissont

والقدرة الهارمونية الصاعدة craissanr • وهكذا يكون الشكل الميلودى والشكل الهارمونى متعارضين ومكملين أحدهما للاخر •

ومن الأطناب نتبع هندميت فى محاولته لكى يستنبط من الاشكال الطبيعية المغروسة فى اللحنية جميع المقتضيات التى ينبغى أن يليها الفكر الموسيقى وبذلك فهو يعيب على المقامية الكلاسيكية نزعتها الشكلية formaliame وهو يهاجم — كما يفعل شونبرج — مفهوم تحويل الانغام ويحمل عليه لما فيه من طابع مصطنع • والواقع أن مفهوم تحويل الانغام يبين أنه بالنسبة لهذا الشكل التقليدى والقبلى a piriori الذى هو المقامية الكلاسيكية لا تكون التالفات الغريبة سوى نغمات دخيلة inturs واعتبار بعض التآلفات شيئا غريبا معناه ألا نسمح لهـا الا بشكل سلبى ، أو على الاقل نسبى relative ، نسبى بالنسبة للنظام المسبق الذى تضعه المقامية الكلاسيكية (١) • ولكى تتلقى هذه التآلفات شكلا ايجابيا ينبغى أن تكون أعضاء مستقلة قائمة بذاتها membres autovomes فى النظام المقامى l'ordre tonala وهو أمر يرغم المرء على اعادة بناء هذا النظام وفقا لمعطيات التجربة الصوتية • ويرى هندميت وشونبرج أن مفهوم تحويل الانغام يكفى وحده لادانة المقادية الكلاسيكية حين يكشف عن ضيق أفقها ويعجزها عن الاحاطة بكل ما فى الوقائع اللحنية من ثراء • وفى رأى هندميت أن تحويل الانغام يلقى ضوءا ساطعا على نسبية المقامية الكلاسيكية • أما فى المقامية الجديدة فهى بالاضافة الى القيمة النسبية وللجمال اللحنى » قيمة مطلقة ، قيمة صادرة عن شكله الطبيعى ويقدم لنا هندميت وضعا منهجيا للتآلفات المتباينة التى يصنفها حسب تكوينها الطبيعى • وعلى هذا يجب على الترابطات الهارمونية les emchôinment harmoniques أن تستند على هذا التركيب الطبيعى للتآلفات المختلفة بحيث يستطيع الشكل الموسيقى أن :

---

(١) القيم الجمالية د• محمود عزيز نظمى سالم — دار المعارف •

يضم التجربة الصوتية • ومن الأمور ذات الدلالة تفنيده للانهارمونية l'enharmonie الذي يرفض قبولها لأنها ليست واقعية صوتية وإنما شكل ذهني لا يتجاوب معه شيء في التجربة الصوتية • وليس للتآلف غير شكل واحد هو الشكل الذي تمليه خصائصه الصوتية les caractéres acoustiques ، ولهذا لا يمكن أن يكون متعدد القيمة

وعلى هذا النحو يتخذ مذهب هندميت الهارموني مصدره من ضرب من الوصف التجريبي للمادة اللحنية • ووصف يكتشف فيه الأشكال الطبيعية التي ينبغي على الفكر الموسيقي أن يؤسس نفسه عليها • ولهذا السبب يعلن احترامه للتوافق الكامل accord parfait ويرى فيه الشكل الذي فرضته الطبيعة نفسها كأنه نموذج ينبغي على الفكر الهارموني أن يستمد منه الالهام • وما دام الفكر الموسيقي كله مقاميا tonale إذن يجب أن يعاد بناء هذا الفكر على أسس أكثر طبيعية • ونحن نتعرف بين أعلى القيم الهارمونية وأدناها على سلسلة دقيقة الفروق nuancée من القيم الاصيلة المتغيرة وإذا كان لابد من أن يكون كل ما دخل المجال المقامي نسبيا لمقام الاساس la toneque فإن هذه النسبية ليست أكثر من التعبير المباشر عن صلات القرابة اللحنية للدرجات المختلفة مع «مركز مقامي» centre tonal وهنا لا تعود المقامية مجرد توفيق بين مطالب الروح والمطالب الطبيعية للالحان • ومقام الاساس يفرض نفسه مستعينا بالسند الذي تقدمه له الالحان التي تحيط به والتي تؤكده وفقا لدرجة القرابة التي تنسبها اليه • والالحان التي تتصل به اتصالا حميما هي الحل لسلطته • ومقام الاساس هو دائما الاصل وهو أيضا خاتمة الصيرورة الموسيقية ، devenir musical كما هو الحال في المقامية الكلاسيكية • والواقع أن مقامية هندميت تعترف بأن أي تآلف يظل محتفظا بالعلاقة المباشرة الطبيعية التي تربطه بمقام الاساس .

فمن هنا نجد أن مذهب هندميت كله يخضع لنزعة تجريبية أساسية ، وان كل جانب من جوانب الشكل الموسيقي تستند عنده على أساس من

وصف الخصائص الشكلية الكامنة في اللحنية la sonorite .

ويبحث هندميت عن حرية الفكر الموسيقي التي تمكنه من تجنب الاطارات المسبقة لقامية تقليدية والدخول في علاقات مباشرة مع الاشكال الباطنة في التجربة الصوتية .

ونستطيع أن نقول أن التجريبية عبارة عن استطيقا أي مفهوم محدد من الوقائع اللحنية لا مجرد تسجيل لهذه الوقائع . وهذا ما يجعل منهما تبعة . وهنا أيضا نجد الحوار بين الشكل والمضمون . وليس من الممكن أن تكون لدينا تجربة صوتية خصبة دون استطيقا سواء أكانت صريحة أو ضمنية . فخفية الارادة استطيقية محددة تسيطر على حدس العلاقات اللحنية ، ارادة تختار وتحذف وتستبقي وفقا لتطلعاتها . وكما أن العالم في حاجة الى افتراض hypothese لكي يسائل التجربة ، فكذلك يحتاج الموسيقي الى استطيقا لكي يضع التجربة الصوتية موضع السؤال . ولكي نكتشف عن خطأ النزعة الحسية L'erreur sensualta; ونقرر أن الموسيقي الذي يقتفي العلاقات الطبيعية بين الالحان يحتاج الى استطيقا تمهيدية لتوجيه تجربته الصوتية . والحال في الفن كالحال في العلم لا ينتصر المحسوس الا في الايجابية التي يقدمها عن مسلمات الشكل pastulates deleforme

والحوار بين المفهوم والتجربة واضح في التطور الذي تتصف به النظرية الجمالية لكل مؤلف عظيم . ذلك أن هذا التطور لا يمكن أن ينشأ الا عن ثنائية الروح التي تسائل والتجربة الصوتية التي تجيبه . فسواء نقصت التجربة الصوتية الاستطيقا و لكنها فهي خصبة بوجودها مع الاستطيقا الناقصة أفضل من انعدام كل استطيقا ، اذ تستطيع هذه الاستطيقا الناقصة باحتكاكها بالتجربة الصوتية أن تتحرر من نقائصها وان تعطي معنى لتلك التجربة . ومن أقوال شونبرج نستنتج أنه يتم وجود الفعل المتبادلة بين الشكل والمضمون تحت سلطة استطيقا مجردة غاية التجريد بحيث تكفي لتوجيه أبحاث المؤلف الموسيقي واخصابها بالسيطرة أن تجعله يكتشف تجربة صوتية جديدة . ومهما يكن الامر فنحن لا نستطيع أن نلتقط

المحسوس الا عن طريق المفروض وليست النزعة التجريبية شأنها فى ذلك شأن النزعة الشكلية •

— النزعة الشكلية —

« ان الشكل هو الذى يمسك بزمام المبادرة l'imitiotive اذ لا يتعلق الامر باكتشاف المحسوس اللحنى ، بل بانتاجه » • مثل هذه النظرة الجمالية هى على وجه الدقة نظرة بييرستوافنسكى هذا اذا صدقنا بييرسوفتشنسكى pierre sowtehinky الذى يقول : « ان تكيف المادة اللحنية مع المفاهيم الموسيقية هو الذى يؤلف أهم خاصية وأشدها طرافة فى عبقرية ستراافنسكى الموسقيقية هو الذى يؤلف أهم خاصية هام يحدد عنده المادة اللحنية ، تطورت طاقته الشكلية بوصفه من أصحاب الاساليب stylista تطورا واسعا » • ولكن يجب أن نلاحظ أن المادة اللحنية فى حالتها الصافية ليست هى التى تحدد المفهوم عند معظم الموسيقيين وانما الذى يحدده مزيج من الشكل والمضمون وهذا المزيج هو المادة اللحنية التى خلفها التقليد • ولهذا السبب أقام هندميت استطيقا جديدة بأن عزل هذه المادة عن أشكالها الطبيعية •

ويبدو أن النزعة الشكلية تتفق مع تاريخ الفكر الموسيقى نفسه الذى يحاول دائما تطويع الوقائع الهارمونية وفقا لمقتضيات الشكل وهناك قانون ثابت للفكر الموسيقى هو قانون الانتقال بين المتتابع successif الى المتآنى simiultane (أى حدوث شيئين فى آن واحد) ذلك القانون الذى أثر فى التطور الموسيقى ونجده عند منبع كل التجديدات الهامة • وحول هذا دار جزء هام من التاريخ الفنى التكنيكى أو من تاريخ صنة الموسيقى • واذا كانت لفظة بوليفونية polyphonie تعبر عن التعدد وعن تنوع الالحان فى آلة أو مقطوعة موسيقية ، فان هذا المصطلح فى الحقيقة للدلالة على ترتيب رأس للالحان والابعاد التى كانت فى بداية الامر مخولة للالات أو حتى بين الآلة المصاحبة وبين اتحاد النغم (اليونيسون) unisson أو الاداء التبادلى للاصوات

هذه الابعاد قد دخلت كلها فيما بعد فى الاستعمال antiphone des voix الكورالى usage charale وتكرار وحدة ميلودية بعينها ين القانون canon أو الفوجه ـــ الفخذ يؤدى الى تراكب حقيقى سبب réelle superiosition وأعقب ذلك الاستسلام للفكرة البشعة التى ترمى الى تكديس كل نغمات سلم ما فى تآلف واحد (بتهوفن : ختام السمفونية الكورالية ، الحـــركة السريعة الثانية) وتركيب عـــدد كبير من التآلفات ع والمقامات بعضها فوق البعض الاخرى . وربما كان هذا كلهنابعامن آنتيفونية antiphonie بدائية ومن رغبة دائمة تعانى كبتا قليلا أو كثيرا لتركيب وحدات كثيرة بعضها فوق بعض • ويبدو وان الاستماع المتتابع ينشىء فى الروح صورة متآنية superfiortion subection sionatones بتتيفىشحضك٢قىش للعناصر اللحنية يمهد للتراكب الحقيقى • وعلى هـــذا فان قانون الانتقال من المتتابع الى المتآنى يقوم أســاسه على المقولات الذاتية للفكر الموسيقى ، ومع ذلك فقد ولدت منـــه الادراكات الســمعية الجديدة التى يكاد يكون تبريرها شكليا صرفا • والى هذا القانون الشكلى الذى يؤكد تفوقه على الاحساسات السمعية ينبغى أن نرجع معية وظائف la simultanéite des fonctions مقـــام الاساس والنغمة السائدة dominonte وكذلك التآلفات الكاملة للديوانين الكبير والصغير (التى نجدها فى طقوس الربيع مثلا) وأخيرا تعدد المقامية lapalytonabité فهناك دائما الى جانب الهارمونية الطبيعية هارمونية مصطنعة factice وهى الهارمونية التى تقـــوم فى الموســيقات البدائية على القرابة الوظيفية parrenté fonction الموجودة بين الالحـــان • ولا تقوم على قرابة مباشرة • وهـــذه الهارمونية المصطنعة الناشئة عن القدرة على التمييز والتفرقة powoir dis cretionnaire التى تتسم بها الروح • هذه الهارمونية تشهد بالتأثير الحى لما أطلقنا عليه اسم النزعة الشكلية • ولا يلبث الفكر الموسيقى فى رأى شونبرج أن يمضى هارمونية أخرى لايوجد بينها وبين الهارومنية الاولى سوى أوجه شبه

بعيدة ، وربما كان في أصل المسيقى بعض الوقائع الصوتية ، ثم اختيارها بلا شك من أجل ما تحمله عليها من أشكال ، هناك حيث يستهلك الفكر الموسيقى اندفاعته . والفكر الموسيقى يستند أصلا على مادة طبيعية ولكنه لا يتردد في الابتعاد عنها ، والاشكال التى توحى بهــا المعطيات الصوتية الطبيعية تنفصل عن هذه المعطيات التى ولدت منها حتى تتمكن من الفوز باستقلالها « ونمو المصادر الهارمونية تفسره قبل كل شيء تلك الواقعية وهى أن نموذجا طبيعيا تتم محاكاته مرة على أخرى وعلى ، بحيث تصبح كل محاكاة مولودة من هــذه الطــريقة نموذجا جــديدا يمكن محاكاته من جديد » . وأفسحت التآلفات الثابتة من وجــهة النظر الصوتية مكانهــا للتآلفات التوليفية accords synthétiquises التى لا تعد ثابتة الا من وجــهة نظر الشكلية من حيث دخولها في مذهب شكلي يحدد قيمتها الصوتية .

ويعتقد شونبرج أننا لا نستطيع أن نفلت من النزعة الشكلية كما أن المقامية الكلاسيكية التى تخدم الوقائع الصــوتية لا عتبارات معينة ، ينطوى على أنه « من صنع الطبيعة مباشرة » غير أن شــونبرج يلاحظ أن لا نفلت من هذه النزعة تعلم الافلات منه وليس من شك أن التآلف الــكامل التآلف الكامل الصغير minuers يبتعد فعلا عن نموذجة الطبيعى وأن الهارمونية الكلاسيكية لا تنفلت فصل مبدأ تراكب الثالثات عن أساسها الصوتى . والواقع أنه ينبغى في نظره أن يقبل الموسيقى عن طيب خاطر هذه النزعة الشكلية الكامنة في الفكر الموسيقى وأن يعرف كيف يصــــل بالامكانيات التى تقدمها له الى آخر مداها .

وينبغى أن تكون الاشكال الطبيعية الباطنة في المادة اللحنية هي نقطة البداية للتعميم بدلا خروجها من التجربة الصوتية التى تكشف لها في بداية الامر . وفي ذلك المذهب الهارمونى الــذى يعرضه علينا شونبرج نجد أن الفصل التام عملية توسع للهارمونية الكلاسيكية ، التى تعيد مبدئيا من مبادئها الشكلية الاساسية ، ولكنها تحررها من الوقائع اللحنية التى تولد عنها حين يصبح تراكب الثالثات la superporition des tierses في الهارمونية

اللامقامية لتراكبها للرابعات • والتآلف الكامل لهذا المذهب الهارموني هو ذو حقول وهو تآلف توليفي synthetique ويبتعد ابتعادا ملحوظا عن المعطيات الطبيعية كما يعترف بذلك شونبرج نفسه • ومع ذلك ينبغي علينا منذ الان أن نضع مشكلة معرفة ما اذا كانت الهارمونية المصطنعة لا تجد في نهاية الامر تبريرها في المعطيات الصوتية الاصيلة التي كانت هي وحدها القادرة على اظهارها • والواقع ان شونبرج يبين أنه من المحال عن طريق تراكب الثالثات استيعاب مجموع ألحان السلم الكروماني بينما يمكن أن يؤدي التركيب بواسطة الرابعات quartes الى تآلف يحتوى على الالحان الاثنا عشرية في هذا التدريج • واذا وافقنا على أن بعض الالحان يمكن الغاؤها في هذه التآلفات المؤسسة على الرابعة فاننا نستطيع أن نجد مرة أخرى التآلفات بواسطة ثالثات الهارمونية الكلاسيكية • وهكذا يبدو المذهب الكلاسيكي على أنه حالة جزئية من مذهب شونبرج بل أن هذا المذهب يحقق على الرغم من طابعه المصطنع اخلاصا أكبر للوقائع الصوتية ما دام يسمح بادخالها في نسق متكامل •

ونستطيع أن نتساءل : ما مصير الحوار بين الشكل والمضمون في النزعة الشكلية ، ذلك الحوار الذى رأينا أنه جوهر الفكر الموسيقى نفسه ؟ ألا تنعزل الروح في هذا المذهب عن نفسها وتصبح أسيرة حريتها ذاتها ؟

الواقع أن اتساق الفكر la coherence de la pensée يصنع تجربة صوتية جديدة ،وكمال الشكل ينتج عالما لحنيا جديدا • بيد أن الشكل يصنع تجربة صوتية جديدة • واذا كانت الاذن تستمع بالنسبة لنسق معين فان هذا النسق اذا وضع مرة استخلصت منه الاذن وقائع صوتية جديدة نلاحظها وكأنها معطيات مباشرة • وهكذا حين ينتج الفكر محسوسا جديدا فان هذا المحسوس يصبح بالنسبة اليه معطى جديدا يقاومه مقاومة المعطى القديم ، ولا يسلمه ما ينطوى عليه من وضوح الا في تجربة صوتية خاصة • والمادة المكونة تكوينا شكليا ما هي الا موضوع جديد للحدس ،

علينا أن نكتشف خصائصه حتى نتمكن من استخدامه • ونحن لا نستطيع انكار أننا لا نشعر بمقاومة المحســوس فى بعض الهارمونيات المنبثقة من المركبات combinaisons الشكلية البحــتة وأن التعبير عنها لا يتم بصورة قاطعة عن معرفة معينة •• معرفة لم تكن ممكنة طالمـا لاحظنـا اللحنية من الخارج بدلا من التصرف فيها وابداعها من جديد • ومن العسير أن نضع حدا فاصلا بين عالم لحنى طبيعى وعالم لحنى صناعى • ولا وجود لهـا الا بفضل القدرة الخلاقة للروح التى تمارس قواها فى الفراغ بل فى عالم صوتى يعرض لهـا دائما فى التجربة كما لا نستطيع أن نســتبعد من الفكر الموسيقى كل نزعة نسبية relativisme استبعادا تاما • لان وضوح اللحنية فى الموسيقى أمر ذاتى sulyective بالضرورة • وقدرة الروح المبدعة حين تنشىء من اللحنية أشكالا جديدة تكون دائما على صلة بمحسوس معين يظل خارجيا بالنسبة لها على نحو ما • ولا تكف عن الشعور بأنها طيعة تارة ، عصية تارة أخرى •

وهكذا تحقق اللحــــنية حين ترد على تأثير الشكل فيها وجودهـــا المحسوس • ومن علامات الكمال فى الشكل قدرته على توليد عالم لحــنى جديد • وكل شكل جديد يحمل لنا فى طياته كشوفا عن المحسوس اللحنى • ومن أهداف الفن الموسيقى الرئيسية تحويل المعطى اللحنى باستمرار عن طريق فرض أشكال جديدة دائما وأبدا •

ومن رأى سترافنسكى أن المقامية قــادرة على استيعاب المجموعــات اللحنية ensembles sonores التى هى أبعد ما تكون عن التوقع ، وأعنى ما تكون ، هذا اذا قبلنا التوسع اللامحدود فى استخدام الالحان الغربية • ونستطيع أن نعتبر المقامية شكلا من الدرجــة الاولى كالســلم المعــدل l'échelle tempérée مثلا ، والذى يمكن أن تشيد بداخله دائما أشكال جديدة ، أشكال من الدرجة الثانية لا تضع المقامية موضع الشك • ويبدو أن كل شىء قد قيل من وجهة نظر المحسوس ، ولم نعد نرى ما يمكن أن

يضاف الى استطيقا الالحان الاثنا عشرية l'Ishre tique des douze sens فاذا كان مجال الاحساسات الاولية يبدو غير قادر على التوسع ، فلابد أن نبحث موسيقى جديدة فى أشكال جديدة عن وسيلة لانشاء احساسات جديدة • وربما كانت الهارمونيات التى استهلكت أشد الاستهلاك هى أكثر من غيرها قابلية لاعادة التقويم بواسطة خيال سمعى يستوحى الهاما شكليا • وهكذا يستطيع الفكر الموسيقى أن يتجدد دون الخروج عن الاطر التقليدية وبناء احساسات جديدة عن طريق أشد الوقائع السمعية شيوعا يقول ب • دى شلويتسر B de schlozer فى معرض حديثه عن ماركيفتش : « ان ما يسترعى الانتباه قبل كل شىء فى مؤلفاته الموسيقية هو الثراء والاصالة اللذان يميزان مادته اللحنية •• وموسيقاه لم يسمع بها من قبل بكل ما فى هذه الكلمة من معنى •• وفضلا عن ذلك فان اللحنية الجديدة كل الجدة فى موسيقاه لا تعتمد على طريقته فى استخدام الآلات فحسب l'instru mevtation ولا على استعمال تآلفات جديدة معقدة complexes وانما تعتمد على اقامة علاقات لم يسبق اليها أحد بين مركبات بسيطة نسبيا ، وعلاقات بين تآلفات توافقية تكتسب دفعة واحدة نضارة غير متوقعة » أليست قدرة الشكل ها هنا باهرة الوضوح ، لانها بدلا من اللجوء الى مادة لحنية لانشاء احساسات جديدة قد ولدت الاحساسات داخل أشد المواد اللحنية ابتذالا واستهلاكا ؟ ربما لم يكن من الضرورى اذن أن يفترض تجديد الفكر الموسيقى والمادة اللحنية تجديدا للمبادىء • ولكننا نستطيع أن نتوغل الى أبعد من ذلك فى طريق النزعة الشكلية وان نتساءل — هل يتضمن تجديد الفكر الموسيقى بالضرورة تجديدا للمادة اللحنية واللغة الهارمونية ؟

ونجد عند سترافنسكى ملاءا حسيا plenitude seneible الذى هو أبعد عن يكون ناشئا عن ثراء المادة لا يصدر الا عن الطواعية التامة لهذه المادة بالنسبة لتأثيرات الشكل • وقد ناقش النقاد مسألة

معرفة الى أى حد ظل سترافنسكى مخلصا لنفسه فى مؤلفاته ذات الالهام الكلاسيكى . وحين هجر سترافنسكى الترف اللحنى الذى تميزت به « طقوس الربيع » لم يتخل عن أسلوبه بل جعله مقصورا على أفعاله الجوهرية ولهذا السبب كانت المادة اللحنية الاكثر ابتذالا وحيادا هى أفضل مادة لانها تسمح للاسلوب بأن يثبت قدرته على الاكتفاء بذاته . ويبدو أسلوب سترافنسكى وكأنه مستقل عن المادة اللحنية الاصلية التى أبدعها . وكثيرا من المؤلفين الموسيقيين الشبان لا يحرصون الا على اكتشاف لمضامين لحنية جديدة ويجهلون قدرات الاسلوب . وكثيرون منهم حين يقبلون المواد اللحنية المتباينة أشد التباين مع الاشكال التى يربطونها عنوة يتناسون اعمال الفكر فيها واخضاعها لاسلوب موحد . فمن الخير أن يعلموا أنه اذا كان ترف الاحساسات اللحنية لا يعرف له قيمة دون أن يوجد فيه شكل كامل ، فان فى قدرة الاسلوب العمل على انبثاق موسيقية عميقة فى أشد المواد اللحنية جفافا . وفى الاسلوب يتم التعبير عن اتساق فكر ينتظم حول مختار أساسى . وفى سترافنسكى برهان على أن أبسط الافكار اذا تمكنت من بث الحياة فى مصنف موسيقى حتى أقل تفاصيله تضمن له هذا الاتساق الكامل الذى يتطابق مع ما فى الوجود من امتلاء . ونستطيع أن نقول أخيرا أن الفكر الموسيقى يمكن أن يكون أصيلا مع قبوله للاسس المشتركة . وعلى هذا النحو نستطيع أن نتصور ضربا من التجديد لا يمس المبادئ ولا اللغة الهارمونية . وانما يعتمد على اكتشاف أسلوب جديد لتحديد واكتشاف مقولات جديدة قادرة على تنظيم الفكر الموسيقى .

خصائص الفن الموسيقى وعناصره ..

١ ـ طبيعة الفن الموسـيقى .

٢ ـ اللغـة الموسـيقية .

٣ ـ المعنى فى الموسـيقى .

٤ ـ التطور الموسـيقى .

طبيعة الفن الموسيقى

لقد كان القدماء (١) يؤمنون بأن الموسيقى لها تأثير فى النفس يتجاوز سائر الفنون فيها • وآية ذلك تلك القصص والاساطير العديدة التى نسبت الى الموسيقى قوى خارقة تؤثر على الطبيعة فتحرك الجبال مثلا أو على النفس الانسانية فتجعلها تنقاد لاغراء عرائس البحر مع أن فى عالم العقائد كان للموسيقى أهمية كبرى فمن العقائد ما كانت تستعين فى بث الايحاء بها فى نفوس الناس ، ويكفى دلالة على ذلك أن الموسيقى الاوربية خلال العصور الوسطى كانت مرتبطة بالكنيسة ارتباطا أساسيا بل كانت بعض أسرارها وقفا على رجال الدين الذين يتوارثونها دون أن يحاول أحدهم أن يبوح بها • ومن العقائد ما كانت تحرم الموسيقى أو تراها أقرب الى الحلال البغيض وكان فى ذلك اعتراف ضمنى بما للموسيقى من تأثير على النفوس وان يكن التأثير هنا يعد خطرا أخلاقيا ينبغى تجنبه •

وفى جمهورية أفلاطون نجد أنه كان يوصى بالعناية بالتعليم الموسيقى وبعده عنصرا أساسيا فى تربية النشىء ويدعو الى استبعاد مقامات موسيقية معينة لما لها من تأثير أخلاقى ونفس ضار • والموسيقى هى أكثر الفنون استقلالاً : هى ليست فنا تصويريا أو تشكيليا لموضوعات يمكن الاشارة اليها ولا فنا تستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة ، كما أنها لا يمكن أن تفهم عن طريق ترجمتها الى وسيلة أخرى من وسائل التعبير •

ولنتحدث عن كل من هذه الصفات على حدة :

---

(١) تتضح وظيفة الموسيقى عند الشعوب البدائية والحضارات القديمة سواء فى مصر أو الشرق القديم أو اليونان حيث تصور بعض الاساطير الاغريقية والهندية آلة الموسيقى أو لدى المدارس الفلسفية والصوفية كالفيثاغورثية •

فالموسقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لاتصور أو تقلد شيئا • فبينما نجد الرسم فنا تصويريا • والنحت له صلة بتصوير الواقع الخارجى عن طريق أبعاده الثلاثة ، والاديب يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية ، فان الموسيقى لا تقلد ولا تمثل شيئا ، وهى فى هذا نمط فنى مستقل بذاته •

أما الموسيقى فهى تسعى فى بعض الاحيان الى تقليد أصوات الطبيعة ، كما هو الحال فى تصوير أصوات العواصف أو الرياح فى كثير من القطع الموسيقية ذات الموضوع ، هو فى واقع الامر ايحاء بعناصر الطبيعة هذه وليس تقليدا لهـا : اذ أن الاصوات الطبيعية ليست موسيقية لعدم انتظام ذبذباتها فمن المحال أن تقلدها الموسيقى مباشرة بل هى تهذبها وتصقلها ثم توحى بها من بعيد ولا يتيسر لهـا أن تقلد الا أصواتا طبيعية بسيطة فى أحوال نادرة كما فى الحركة الثانية لسيمفونية بيتهوفن السادسة ، حيث تقلد أصوات بعض الطيور على سبيل الحلية ، لا رغبة فى التقليد المباشر ذاته •

وهذه المسـألة الاخيرة تؤدى بنا الى الصفة الثانية للموسيقى هـى أن الاصوات الموسيقية المفردة والانغام لا تستمد من الطبيعة مباشرة وانما مادة لابد لها من وسائل مصنوعة هى الآلات الموسـيقية التى تصـقل الاصوات وتنظم ذبذباتها أو الغناء المدرب الذى يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام أو الصياح المعتاد فمن الاستحالة تقليد الالات الموسيقية لاصوات الكلام الانسانى اذ أن انتظام ذبذبات الاصوات الصادرة عن هذه الالات يحول دون ذلك • وفى هذه الصفة تختلف الموسيقى اختلافا واضحا عن سائر الفنون ، فالرسم يستمد مادته وهى الالوان والخطوط من الطبيعة مباشرة كذلك الحـال فى الكتل التى يستخدمها فن النحت والكلمات التى يستخلصها الاديب من الحديث البشرى المعتاد ولما كانت مادة الفن الموسيقى مصدرها الآلات أو الغناء المدرب • فقد بلغ هذا الفن حدا من الاستقلال • فبينما نجد الشعر مثلا قابلا لان يفهم اذا ترجم الى لغة أخرى هى لغة النثر نجد الموسيقى لا تقبل أن تترجم الى أية لغـة أخـرى فتجربة الموسيقى

وتذوقها لا تفهم الا من خلال سياقها الداخلي وحده والانفعال الذى تثيره لا يمكن تصوره الا بسماع هذه الموسيقي ذاتها والحق أن الموسيقى تتفرد عن سائر الفنون بصفتين أساسيتين :

صفة العمومية وصفة الذاتية •

فاذا كان العمل الفنى السليم قادرا على أن ينقلنا من موضوعه الجزئى المباشر الى الموضـوع العـام فهذا الانتقـال لا يتم الا عن طريق قدرة تذوقية خاصة لا تتوافر الا لمن اكتسب خبرة وفهما عميقا لطبيعة العمل الفنى • أما فى حالة الموسيقى فالتأثير المباشر لها هو الاحاسيس العامة ، ومن المحال حين نسمع قطعة تثير فينا معنى الحزن أو الحماسة أن نقول ان هذا حزن شخصى معين ، أو تحمس الى نوع معين من الافعال ، وانما الذى نحس به مباشرة هو شعور عـام بالحزن أو بالحماسـة لا يمكن تخصصه الا فيما بعد وبطرق ووسائل متكلفة •

وأما صفة الذاتية فترجع الى ما بين الموسيقى وبين الزمان من ارتباط وثيق فالموسيقى تنتقل بالاذن وهى حاسة تعتمد على التعاقب الزمانى ولقد ربط الفلاسفة منذ عهـد غير قريب بين الزمـان وبين الذاتية : ذلك لأن الاحساسات التى تصاغ فى قالب زمانى كالمسرحيات هى بطبيعتها ذاتية أى تعتمد على الذات التى تتلقاها اعتمادا أساسيا فالموسيقى على هذا الاساس ألصق الفنون بأعماق الذات الانسانية ومن أجل هذه الصفات الفريدة كان للموسيقى مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة وعدها بعضهم عنصرا من عناصر فهمه للكون أسره فمن رأى الفيثاغوريين أنهم فسروا الـكون كله بأنه عدد ونغم • وتفسير هذه العبارة • أن للكون وجها كميا هو العدد ووجها كيفيا هو النغم وهذا يدل على مدى ارتباط النغم بالطبيعة العامة للكون فى نظرهم • وان نجد فيلسوفا تأثر بالطابع الفريد للموسيقى أكثر مما تأثر بها شوبنهور وقد شرح طبيعة الموسيقى فى الجزء الأول من كتابه : « ان كل النوازع والخلجات والثورات التى تنتاب الارادة وكل ما يجرى

فى باطن الانسان ويطلق عليه العقل اسما سلبيا خالصا هو « الشعور » كل ذلك يجد خير تعبير عنه فى الالحان التى لا تتناهى امكانياتها ولكن ذلك التعبير فى عمومية أشبه بالصورة الخالصة التى تجردت عن كل مادة فهو يعبر عن الشىء فى ذاته ، لا عن مجرد الظواهر من تلك الصلة الوثيقة تبين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شىء يتضح لنا أنه اذا عبرت الموسيقى تعبيرا ملائما عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو ، فان كلا من هؤلاء يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر له كذلك يبدو لمن استجاب لتأثير سيمفونية أنه يرى كل أحداث الحياة والعالم فى ذاتها ، مع أنه لو فكر فى الامر بروية لما وجد أى وجه للتشابه بين صوت الالحان وبين الاشياء التى تحيط به . ذلك لان الموسيقى تختلف عن كل ما عداها من الفنون فى أنها ليست صورة مقلدة للمظاهر ، أو على الاصح للمظاهر الموضوعية للارادة ، وانما هى صورة مباشرة للارادة ذاتها ، تعرض المعنى الميتافيزيقى لكل ما هو طبيعى فى هذا العالم ويوضح ما يكن وراء كل ظاهرة من شىء فى ذاته .

وعلى ذلك ، فكما يمكن تسميه العالم ارادة متجسدة كذلك يمكن تسمية موسيقى متجسدة » .

ومن هنا نجد أن نظرة شوبنهور نظرة صوتية للموسيقى . والامر الذى يجب أن نتنبه اليه هو ان الموسيقى دائما فن انسانى أى فن مرتبط بحبة الانسان الواقعية وبصراعه خلال هذه الحياة . فمن المحال أن نفهم موسيقى أية فترة من الفترات الا اذا عرفنا كيف كان لناس يعيشون فيها وماذا كانت نظرتهم الى الحياة والى العالم والى المجتمع .

وأخيرا أقول أن صفات الموسيقى وهى الاستقلال والعمومية والذاتية تتعلق بوسائل الابداع الموسيقى أو الاهداف التى يضعها الفنان نصب عينيه . ذلك لان حساسية الفنان الصادق تجعله أكثر الناس تأثرا بأحوال الحياة المحيطة به ، فتأتى موسيقاه صورة معبرة عن هذه الاحوال ، وان

كانت وسيلته الى الابداع الفنى ذاتية • وعلى حين تكون المعانى الموسيقية عامة فلا شك أنهـا تثير من الانفعالات ما يتـلاءم مع الافكار والمشـاعر المسيطرة على ذهن الفنان • وبينما تعجز الموسيقى عن التعبير عن فـكرة خاصة أو احساس محدد أو حادثة جزئية فانها تعكس بلا جدال ذلك الجو الذى تأثر به الفنان وتبعث فى نفوس سامعيها احساسا يتمشى مع احساسه عند تأليفه لها • أما استقلال الموسيقى فلا يعنى على الاطلاق انعزالها عن الواقع المحيط بها ، وانما يعنى اختلاف صورتها النهائية عن صورة موضوعها ويعنى أن العلاقة بينها وبين هذا الموضوع ليست علاقة محاكاة أو تمثيل أو تصوير مباشر ، وانما هى علاقة ايحاء تبعثه الموسـيقى فى النفس فنقمل فيها شعورا عاما يتلاءم مع طبيعة ذلك الموضوع ، وان لم يكن يحاكيه بطريق مباشر •

اللغـة الموسـيقية

لكل فمن وجهان : وجه تركيبى ووجه تحليلى • أما الوجه التركيبى فهو ذلك الذى يتبدى عليه العمل الفنى فى صورته النهائية ، ونحدد قيمته وذلك بأن نقيسه بالمقاييس الذوقية المتعارف عليها فى ذلك الفن وأما الوجه التحليلى فهو مفصل للمراحل المختلفة التى يمر بها العمل الفنى حتى يصل الى صورته النهائية ودراسة علمية دقيقة للوسائل التى يستخدمها الفنان وللاساليب المختلفة التى يتأثر بها وللتجديدات التى يبتكرها •

• وأول ما ينبغى أن ندرسه فى تحليلنا العلمى للموسيقى هو عناصر اللغة الموسيقية التى تتشابك سويا فى اخراج المؤلفات الموسيقية وهـذه العناصر هى : الايقاع واللحن والتوافق الصوتى والصورة أو القالب •

أما الايقاع Rhytlom فهو الوجه الخاص بحركة الموسـيقى المتعاقبة خلال الزمان ، أى أنه النظـام الوزنى للانغـام فى حركتهـا

الطبيعية . ويغلب على الايقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد : ذلك لان الايقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منظم . فالايقاع اذن لا يضيف الى اللحن جديداً وانما هو تنظيم زمني لحركة اللحن بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر اطلاق هذا التوتر وتخفيفه وهكذا .

أما اللحن Melody فهو يضيف للايقاع عنصراً جديداً هو عنصر ارتفاع الاصوات أو انخفاضها Pitch فالصوت الرفيع هو الذي تزداد سرعة ذبذباته ، أما الصوت المنخفض أو العريض فهو الذي يزداد بطء ذبذباته . والصوت الموسيقي عامة يتميز بانتظام ذبذباته وبساطتها ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذي يليه ارتفاعاً أو انخفاضاً عدد كبير من الذبذبات ومعنى ذلك ان الاصوات الموسيقية تتوالى بحيث تقف الاذن في مراكز معينة بين عدد كبير من الذبذبات التي تتدرج ببطء لاتميزه الاذن من تلقاء ذاتها . ومن مجموع هذه المراكز المعينة التي تقف عندها الاذن يتكون ما يسمى بالسلم الموسيقي .

ومن الواضح ان هذا السلم يختلف من نظام لحني الى آخر فهو في الموسيقى الغربية غيره في الشرقية غيره في الموسيقى البدائية .

وفي اللحن تتوالى الاصوات ارتفاعاً وانخفاضاً ، وتكون للمؤلف الموسيقي حرية التنقل بها كما يشاء ، غير ان هذه الحرية ليست مطلقة ، بل تقيدها بضعة قيود ، منها مثلاً أن الصوت الذي يمثل قاعدة السلم أو قراره Tonic هو أهم الاصوات وهو الذي يرتد اليه اللحن في آخر الامر ، حتى تحس الاذن عندئذ بأن اللحن قد انتهى نهايته الطبيعية .
آخر الامر ، حتى تحس الاذن عندئذ بأن اللحن قد انتهى نهايته الطبيعية

فاذا انتقلنا الى التوافق الصوتي Harmony وجدنا ان هذا العنصر المعروف في موسيقانا الشرقية يحتل أهمية كبرى ويعتمد على التوالف .

والمتتبع لتيار الموسيقى الغربية يجد أنها بينما كانت تولى أكبر اهتمامها للحن فى القرن ١٨ ، والنصف الاول من القرن ١٩ ، فان اهتمامها قد تحول تدريجيا الى التوافق الصوتى حتى ان كثيرا من مؤلفى أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ لم يعبأوا بأن تكون موسيقاهم لحنية وكان العنصر الأساسى لديهم هو التوافق الصوتى والمثل الواضح فى هذا الصدد وهو موسيقى ديبوس Debussy وأساس التوافق الصوتى هو ايهام الانسجام بين صوتين أو أكثر فى وقته واحد بينما اللحن أصوات متصلة متعاقبة . ومع ذلك فدراسة التوافق الصوتى لا تكتفى بالعلاقات بين مجموعات الاصوات التى تعزف فى آن واحد فحسب بها لابد ان تعنى بالعلاقات بين هذه المجموعات ذاتها بعضها ببعض وتنظم طرق الانتقال من الواحدة الى الاخرى حتى لا ينتهى اللحن مثلا بتوافق صوتى يحتم استماعه بالتوقع والانتظار وانما يمهد مثل هذا التوافق السابق لتوافق آخر يبعث احساسا بالاكتفاء والراحة . ومع ذلك فجميع القواعد التى تتحكم فى التوافق قابلة للتغير ة اذ يضيف اليها التطور الموسيقى اضافات جديدة على الدوام بل يسعى فى بعض الاحيان الى هدم نظم التوافق القديمة من اساسها .

أمـا الصورة أو القالب Form فهى بدورها عنصر لا تعرفه الموسيقى الشرقية ، اذ انها تنظم العلاقات بين الاجزاء اللحنية فى العمل الفنى الطويل ، وتضمن الوحدة بين القطعة كلها .

والبحث فى الصورة أو القالب الموسيقى هو تحليل للترتيب الذى يسير عليه المؤلف الموسيقى فى صياغته لموضاعاته اللحنة الرئيسية وفى نقلاته بينها وبين ما ينسجه حولها من استطرادات بحيث يكفل لعمله الفنى تنوعا حيا ، ويضمن له فى نفس الوقت وحده شاملة . والبحث فى عناصر اللغة الموسيقية يؤدى بنا الى تحليل الطريقة التى تتداول بها هذه اللغة فهى علاقة ثلاثية يتوسط فيها القائم بالادارة سـواء العازف أو

المغنى بين المؤلف وبين المستمع • لهذا كان علينا ان نقف قليـــلا عن دور كل من أطراف هذه العدقة اثلاثية فى نقل اللغة الموسيقية • فالمؤلف يسجل نواتج ابداعه الفنى بالتدوين : اذ أن التدوين يحمى المؤلف من تلقائية الارتجال وسطحية ويمكنه من صقل المــادة الموسيقية الموجــودة لديه وتهذيبها على كمل وجه ممكن فضلا عن الضافة أبعاد جديدة اليهـــا تزيدها عمقا وثراء •

وبهذه المدونات يبدأ عمل القائم بالاداء فمهمة أن يكون وســيطا ينقل معانى المؤلف واحاسيسه كما ســطرها فى مدوناته الى المستمعين وأضح وأبسط الشروط التى ينبغى تاوفرها فى الاداء هو الدقة والامانة أما دور المستمع فهو تلغى تلك المعانى والاحاسيس التى سجلها المؤلف ونقلها اليه القائم بالاداء • وتتفاوت درجات الاستماع تبعــا لخبرة المستمع ومدى عمق تجاربه وطول مدة مرانه على استماع الموسيقى وينتهى به الامر الى ان يتفرغ خلال السماع الى تفهم الموسيقى بكل تفاصيلها أى يكشف موضوعاتها الرئيسية ويدرك ما طرأ عليها من تنوعات واستطرادات — ولا يكفى بالسطح الحنى الظاهر للقطعة بل ينفذ التى التيارات الخلقية والاتجاهات لخفية عنها ويدرك الوحدة الكائنة وراء هذه الكثرة المعقدة من الاصوات وهذه مرحلة الاستماع الكامل الذى لا يتطرق اليه ملل ، ولا تفوته جزئية من الجزئيات •

والاستماع يقتضى انتباها وتركيزا وتدخل الذهن الواعى الى جانب الاحساس الانفعالى أى أنه عمل يشترك فيه العقل مع الحساسية ويقتضى بجانب التذوق الوجدانى تفكيرا وتحليلا ومقارنة •

المعنى فى الموســيقى

الحق ان الكثيرين يعتقدون ان وظيفة الموسيقى الحقيقية ترفيهية ولكنها لو كانت هذه المهنة الحقيقية للموسيقى لمــا كان لهذا الفــن أى معنى • ولو اتسعت تجربة المرء الموسيقية واستوعبت الانماط الرفيعة

منها لأدراك أن للموسيقى معنى بالفعل ، معنى ايجابيا تماما ، لا تكتفى فيه بأن تهز أعصاب المرء أو تثير الانفعال فيه وانما تضيف الى ذلك ايقاظ العقل وتنبيه الملكات الواعية وكشف حقائق جديدة كانت النفس تجهلها من قبل • والحق ان هذه المهنة السامية للفن : ألا يكتفى بالتأثير السلبى فينا بل أن يقدم الينا شيئا ايجابيا ويكسبنا مزيدا من المعرفة بالحياة التى نعيش فيها كل فن بطريقته الخاصة التى تختلف بالطبع عن طريقة التعليم أو التلقين العقلى المباشر • وبهذا المعنى وحده ينبغى ان نفهم الموسيقى •

وتنقسم الموسيقى تبعا لبعض المفكرين النظر الى نوعين : نوع خالص أو مجرد وذوع ذى موضوع أو برنامج • فالنوع الاول لا يثير • فى الاذهان صورا على الطلاق وانما هى نماذج صوتية جميلة ينبغى أن تسمع لذاتها فحسب ومن امثلته فى موسيقى بيتهوفن الرباعيات Quartes أما النوع الثانى فيقصد به تصوير موضوع معين وتصور هذا الموضوع خلال السماع يزيد من فهمنا الموسيقى ومن امثلته لدى بيتهوفن أيضا السيمفونية السادسة (الريفية) • والبعض يرسم للموسيقى صور هندسية مجردة كالخطوط المتعاقبة التى صور بها وولت ديزنى مقطوعة باخ (توكاتا وفيوج) فى فيلمه الموسيقى (فانتازيا) •

ولكن المؤكد هو أن للفارق بين الموسيقى المجردة والموسيقى ذات الموضوع فارق فى الدرجة فحسب • فهاتان الصفتان أى كون الموسيقى ذات موضوع أو كونها مجردة ليستا أساسا لتصنيف المؤلفات الموسيقية وانما هى وجهان متباينان للتعبير الموسيقى ذاته • وأغلب المؤلفات تجمع بين صفة وجود الموضوع فى صورة معان عامة وصفة التجريد التى ترجع الى عمومية هذه المعانى ذاتها •

واذا نظرنا الى تطور علاقة موسيقى الآلات بالغناء نجدها كانت تعتمد عليه فى أول الامر اعتمادا تاما ثم استقلت عنه فيما بعد •

وهناك وجهاما ما للموسيقى الغريبة هو الفنون الغنائية كالاوبرا فالأصوات البشرية فى الاوبرا انما تعامل معاملة الآلات فالمقصود منها هو التأثير عن طريق أنغامها ، لا عن طريق كلماتها • فللموسيقى اذن قدرة معبرة بذاتها عموميتها هى أصل روعتها •

وقد دعا فاجنر الى « الدراما الموسيقية » التى تجعل الموسيقى والشعر وجهان يكمل كل منهما الآخر فى الدراما • ومن النقد الذى يوجه لرأى فاجنر أن الخطـأ الاعتقاد بأن عموميـة التعبير الموسيقى هى مصدر نقص فيه بل آخر مكمل كالشعر حتى تعوض هذا النقص المزعوم

وأخيرا أقول أن للموسيقى قدرة تعبيرية كاملة وأنها فن مكتف بذاته وأن عمومية معانيها مصدر قوة لها اذ ان المؤلفات الموسيقية ذات الموضوع الواضح هى عادة أضعف تأثير، من تلك التى تؤثر فينا تأثيرا عاما هو حقا مبهما ولكن صداه فى انفعالاتنا وأذهاننا واضح كل الوضوح •

التطـور الموسيقى

تحول الفن الموسيقى من فن ذى نطاق ضـيق فى تعميره ووظيفته وأسلوبه الى فن شامل ذى صبغة انسانية عامة ، وثيق الصلة بالحيـاة وبالمجتمع الانسانى الكبير •

ولنذكر تطور القدرة التعبيرية للموسيقى وكيف أصبحت وحدها قادرة على نقل كل المعانى دون حاجة الى أن نستعين بالشعر أو بأى فن اخـر وبذلك نكون قد أكدنا أن للموسيقى استقلالها بوصفها فنا له كيان بذاته وأستقلالها هذا قد أدى بها الى أن تصبح أكثر الفنون عمومية •

أما التطور فى وظيفة الموسيقى فقد حول الموسيقى من فن يخـدم أعرضا خاصة الى فن انساني يفى بالمقتضيات البشرية عامة •

فقديما كانت الموسيقى وثيقة الارتباط بالسحر فلا يستخدمها سوى تلك الفئة القليلة التى تقوم بالاعمال السحرية الغامضـة وفى العصور

الوسطى أصبحت وظيفة الموسيقى فى الغرب هى خدمة أغراض الكنيسة والمساعدة فى أداء الطقوس الدينية .

وفى أوائل العصور الحديثة ، حدث فى الغرب تطور أدى الى توسيع نطاق وظيفة الموسيقى ، وان كانت قد ظلت بعيدة عن النطاق الانسانى العلم . فقد انتقلت الموسيقى من الكنائس الى قصور الامراء والنبلاء الاقطاعيين وكان ذلك الانتقال طبيعيا اذ أن مركز السلطة ذاته قد انتقل من الكنيسة الى الحكام المحليين فى أوربا فضلا عن أن كثيرا من رجال الدين كانوا فى الوقت نفسه من كبار الاقطاعيين . وبعد ان كانت الموسيقى تابعة للكنيسة أصبحت تعمل فى خدمة الامير شأنه شأن أى واحـد من أصحاب الوظائف فى القصر . وكانت مهمة الموسيقى عندئذ هى ان يؤلف مقطوعات يقصد بها الترويح عن الامير وعن ضيوفه فى الحفلات الخاصة . ولاشك أن كثيرا من هذه المقطوعات كانت تتعدى هذا النطاق الضيق ، وتنتشر بين جماعة أوسع ، غير أن مجالها الاصلى كان تلك الجماعـة المحدودة التى يكونها الامير وخاصته وهدفها هو اشاعة المرح والسرور فى نفوسهم . عندئذ كان من الطبيعى يعجز الموسيقى عن التعبير عن معان انسانية عامة أو أن يعكس فى موسيقاه أحاسيسه وانفعالاته الحقيقية ، وانما كان يقدم قطعا يغلب عليها طابع الرقص الخفيف أو قطعا تكشف عن البراعة فى العزف وتتناسب مع طبيعة الجمهور الذى توجه اليه .

ولم يبدأ التحرر فى ميدان الموسيقى الا بعد ان حدث تحرر مواز له فى العلاقات الاجتماعية العامة . ومن آخر الموسيقيين التابعين الذين عاشوا معتمدين على وظيفتهم لدى أمير كان موتسارت الذى مات سنة ١٧٩١ أى فى الوقت الذى كانت فيه الثورة الفرنسية فيه قد بلغت أوج اندلاعها فبعد هذه الثورة التى قلبت الاوضاع الاجتماعية رأسا على عقب وأكدت مبادئها احترام الشخصية الانسانية وقضت على سلطان الاقطاعيين نهائيا لم يظهر موسيقى واحد من التابعين بل أتسع المجال لوظيفة جـديدة للموسيقى ظهرت بأجلى معانيها عند بيتهوفن ، وهى وظيفة التعبير عن

المشاعر الانسانية المستمدة من أعمق التجارب الواقعية للفرد فى مجتمعه •
بدأ الفنان الموسيقى يستعين بالناشرين والمنظمين من أجل كسب عيشه ونشأ عن ذلك استغلال تجار الموسيقى لهم •

واتسع نطاق الاستغلال فى القرن العشرين الى حد لا نظير له • وكان الاستماع عن طريق الاذاعة للاسلكية والتسجيلات وأدى هذا الى بعث نهضة موسيقية هاملة ، ولكن الذى حدث هو أن مديرى الاعمال والمنظمين وأصحاب الشركات قد استغلوا هذا التوسع على نحو ادى الى أن يضيق به الموسيقيون أنفسهم • فأصبح الفنان خاضعا لمشيئة السوق واصبح المستمع مستهلكا ينبغى أرضاؤه وبذلك لم تتحرر الموسيقى تحررا كاملا طالمـا كان الفنان خاضع لتقلبات السوق ومقتضياته • ؟

ولكن تصل الموسيقى الى التحرر الكامل فى أداء وظيفتها يجب أن تتخلص من تحكم الاستغلال التجارى •

ولكننا بالرغم من ذلك نعترف بأن تاريخ الموسيقى فوجىء فى أواخر القرن ١٩ والربع الاول من القرن ٢٠ بحركة موسيقية تكاد ترمى الى اختلاع الماضى من جذوره والى اســتحداث تجـديدات وانقلابات فى الاسلوب الموسيقى •

فظهرت « ابتكارات عديدة فى كل ميادين الموسيقى • فعند شونبرج Schanberg
يقضى تماما على السلم الغربى بفرعية :الكبير والصغير
وتزول أهمية الابعاد بين الاصوات ويصبح لكل نصف صوت من الاثنى عشر مصنفا التى يتكون منها السلم نفس الأهمية التى للآخر وتبع ذلك تغبيرا اساسيا فى توافق الاصوات فلم تعد القاعدة فيه احداث توافق بين أصوات وأصوات تنتمى الى سلم واحد يتمشى مع التجاه الذى يسير فيه اللحن فى موضع التوافق وانما أصبح التوافق بين أصوات منفردة أو مجموعات من الاصوات ، ينتمى كل منها الى سلم مختلف • وحـدثت تغيرات موازية فى « صورة » الموسيقى أو قالبها على يد سترافنسكى

Strauinsky فلم يعد الفان يبالى بالصورة التقليد بـــدليل أصبح انطلاق اللحن حرا لا يعرفه شيء • وللمرة الاولى فى تاريخ الموسيقى يحدث تجديد يعترف مبتكروه ذاتهم بأنه يهضم ولا يفهم الا بعد عناء طويل ويؤكدون أن عدم فهم الناس له لا ينقص من قدره شيئا بل يصرون على ان هذا الاتجاة هو وحده الذى ينبغى ان تسير فيـــه الموسيقى اذا شاءت ان تخرج عن دائرة التكرار الريتب •

فمبدأ اللحظة التى أصبحت عنها الموسيقى فنا انسانيا أصبح من الواجب أن يتمشى أسلوبها مع صفتها هذه وفى الحق ان هذا هو الطـــابع الذى تتميز به أروع المؤلفات الموسيقية التى عاشت وزاعت لا التى بهرت الناس وأدهشتهم لحظة ثم غابت فى ظلمات النسيان •

التعبير فى الموسيقى الشرقية

١ — مشكلة الموسيقى الشرقية .

٢ — مشكلة الموسيقى فى مصر .

مشكلة الموسيقى الشرقية

ليس لدينا فى الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح وذلك لانها لم تصل بعد الى درجة الاكتفاء الذاتى وأنه لازال فنا للاغانى فنحن نستعين بالالفاظ دائما فى تفوق الموسيقى وفى اضفـــاء معنى عليهـــا ، مادامت موسيقانا الخالصة ان وجدت خلية من كل معنى • بل ان وحدة الهدف بين الموسيقى والكلمات فىالاغنية الواحدة تكاد تكون مفقودة • فعالمنا الموسيقى يكاد ينحصر فى نطاق الاغنية وسوف أفسر هذاالتحليلبالتقسيم الذى ذكرته من قبل لعناصر اللغة الموسيقية وهى اللحنوالايقاعوالتوافق الصوتى والصورة أو القالب •

اللحن فى الموسيقى الشرقية يتميز بطابع فريد هو تعدد السلالم ولكن مهمة الموســـيقى هى تنظيم الاصوات العـــديدة فى مجموعة قليلة متناسقة • فالتعدد الذى تتميز به الحان الموسيقى الشرقية يفقد قيمته لعاملين • التلاصق والتماثل •

١ — عامل التلاصق : يعنى أن الالحان الشرقية عبارة عن سلسلة متصلة من الاصوات تعلو وتنخفض محتفظة بتلاصقها •

٢ — أما عامل التماثل : وهو مبدأ التكرار الذى يصبح جزءا اساسيا من العمل الفنى ، غير مستحب من الوجهة الجمالية •

والعنصر الثانى من عناصر اللغة الموسيقية هو الايقاع فبطء الايقاع صفة تتميز بها الموسيقى الشرقية • فالايقاع الشرقى ظاهر بمعنى أن له كيانا مستقلا يسير مع اللحن ذاته ولكنه لا يندمج فيه • ففى الموسيقى الشرقية تؤدى الآلات الايقاعية كالرق مثلا ، دورا ظاهرا نستطيع أن نميزه بكل وضوح وصحيح أن ضرباته تتمشى مع اللحـــن وتنظمه ، غير أنها مستقلة عنه بمعنى معين ما دامت تكون تيارا تميزه الاذن بوضوح من بداية اللحن الى نهايته ولكن فى رأيى أن الايقاع يبلغ أقصى درجـــات الفاعلية والتأثير عندما يندمج فى اللحن اندماجا وثيقا •

أما العنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية فهو التوافق الصوتى، فهو غريب تماما عن الموسيقى الشرقية لانها ذات تيار واحد فان تكرار الاستماع اليها لا يؤدى الا الى الملل •

والعنصر الاخير وهو القالب أو الصورة ، يكاد يكون مفقودا بصورته فالغناء الشرقى التقليدى كان يعرف قالبا ثابتا : هو البدء بالليالى ثم الموال أو الدور وقد تسبق ذلك تقسيم من الآلات الموسيقية التقليدية التى تصاحب الغناء • فالقالب الذى تتخذه الاشكال الموسيقية التقليدية فى الشرق هو أن يكون اللحن مجموعة من الدورات القصيرة المقفلة التى ينتهى كل منها انتهاءا تاما بقرار المقام •

ولهذه الصفة نتيجة هامة ، تحكمت فى تحديد طبيعة المستمع الشرقى فهو يبحث دائما عن النشوة العاجلة وعن الطرب المستمر فى الالحان ولايبذل جهد فى الفهم أو التعمق • وبذلك فهو لا يملك القدرة على الاستماع المنتبه الدقيق وليست به حاجة اليه ، بل انه يبدى اعجابه بلا تحفظ ، كيفما شاء وحينما يشاء ، ويستطيع ان يهتف أو يصرخ كما يروق له •

مشكلة الموسيقى فى مصر

لا جدال أن فى مصر شعورا بالضيق من قصور الموسيقى الحالية وافقها المحدود وهذا الضيق يتمثل أيضا فى الطابع الذى تتخذه الموسيقى المصرية فى وقتنا الحالى •

ولكن بالضرورة الاستفادة من الخبرة التى اكتسبها الغربيون فى اساليبهم الموسيقية ولكن هذا الرأى يلقى معارضة من طرفين متناقضين : طرف يمينى محافظ ، أصحابه من دعاة القومية وطرف يسارى تقدمى أصحابه من دعاة التسمية •

ولكن الموسيقى لغة تتخطى حاجز القومية بل ان ما نرمى اليه هو في حقيقة الامر محاولة لتصحيح معنى الرجوع الى الفن الشعبى فى مجال الموسيقى ولكن اذا تساءلنا عن الاحوال التى كان يعكسها هذا الفن فى بلادنا ؟ وهى سلسلة من الاضطهادات يمارسها الطغاة من المحتلين الاجانب أو المستبدين من الاقطاعيين والمستغلين !

وذلك يجب أن نكون حذرين فى استرشادنا بهذا الفن وأن ظروف بلادنا قد تكون مختلفة عن غيرها من البلدان التى استطاعت أن تحقق نهضة موسيقية باستيحاء ألحانها الشعبية .

ولكن يجب علينا أن ندرك أن انسان المستقبل الذى نود أن نكونه لابد أن يتخذ لنفسه أهدافا سليمة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التى تغنت بها معظم الالحان الشعبية فى عهود الظلم والاضطهاد الماضية .

الآرابيسك ورخامة الالحـــان

Arabesque et Melodie

(introduction)

ان الارابيسك يبدو من الناحية الجمالية كبيت شعر موزون فوزن بيت الشعر هو اهم عامل فى روعته وجاذبيته • انه كحركة الساحر الخفيفة التى تعطى المعنى السحرى فعاليته وقيمته ورشاقته • ابتهاج سحرى جاذبية وحفر بواسطة السحر والمفروض ان نبحث عن الحضور الصادر من السحر نفســه •

لذلك سيكون لزاما علينا فيما بعد ان نبحث عن ما نتج عن هــذا السحر ! شخصيات أو مناظر طبيعية ، نباتات ، اشباح ، مدن غامضة • ولكن فلنتابع بحثنا على نفس المنوال •

فلنسأل · هذه الكلمة « ارابيسك » أليست الا مقارنة أو استعارة ؟ مطبقة سواء فى وزن بيت شعر أو فى جلبة البناء الموسيقى ، ألا تشير الا الى المجتمع الفنى ، الموقف المجاور • ألا نستطيع ان نتغلغل أكثر فى هذه العلاقات المترابطة ؟ انها المشكلة الاهم الرئيسية وأيضا الملحة الاصعب التى يجب أن نواجهها • حيث سيكون الأكثر مباشرة (تمسك الثور من قرونه) ذلك فى المقارنة بين الموسيقى والفن البلاستيكى • سنضع السؤال أولا هكذا : أيوجد تقارب محدد من الناحية الشكلية بين بعض الارابيسك وبض الانغام ؟

قوانين بنائية متشابهة من الممكن أن تعرض نفسها حتى فى التفصيلات فى فنون متباينة ، يخاطب أحدهما النظر بخطوط من الجائــز تخطيطها أسود ، أبيض بالقلم وعلى الورق فى آن واحد ، والآخر الأذن عن طريق تتابع تذبذبات الهواء بواسطة أوتار الآلات الوترية أو الاحبال الصوتية ؟
ان السؤال لا يكون مثير للاهتمام حقيقة الا اذا واجهناه بعمق بكل وسائل المعرفة العلمية الفلسفية والفنية الــلازمة للوصول الى اعتقــاد قوى ونتائج لها قوة الفعالية الموضوعية •

لو كانت العملية ما هى الا دفاع عن صورة معينة أو تشجيع لاحساس لاصبح ما قد سبق أن قيل كافيا •

لذلك المطلوب هنا هو المثابرة والصبر فى متابعة العرض الفلسفى العلمى فى أطار الاستطيقا الجادة •

وفيما بعد سأوضح الاستطيقا المبسطة وكل تطور تظهره ذو قيمة وفى نفس الوقت من وجه نظرا الفيزيقيين ، علماء النفس ، علماء الديكور والموسيقيين •

فالواقع ان الكلام يخص Perugin, Bergçon, Helmholtz ومقتنع لكل منهم فى حدود أسلوبه •

وسنذكر بعض المصطلحات الفنية من خلال عرضنا لموضوعات علم الجمال الموسيقى •

مشكلة التمـــدد اللحنى

Le probleme de la spatialisation des melodies

« الانتماء الموسيقى والارابيسك لعلم الجمال » كان موضوع بحث مذكور اذكر مقروء وقديم . النبذة المشهورة لهانسليك Hauslick عن الموسيقى بيينة ١٨٥٤ .

قد يدهشنا ان فكرة بهذه الصحة والثبات لاقت مقاومة شديدة ، الاعتراضات التى وجهت لها تقوم اما بناءا على عدم لادراك للطبيعة الحقيقة وللاهمية التاريخية لفن الارابسك وما على الالتباس الذى ينشأ عادة بين الفكرة الواضحة عن هذا التقارب والابحاث المتضاربة لعلم الجمال « من الناحية الشكلية » وحتى « من الناحية التجريبية » .

نتيجة هذا الالتباس أننا نرى دائما أؤلئك الذين يريدون محاربة بحث هانسليك مثل كمباريو G.cambariau يستخدمون جزا كبيرا من جهودهم للمطالبة باسترداد حقوق المشاعر فى الفن . كما لو ان قطعة من الآربيسك أو رسم نقى لا يمكنهم مخاطبة الا الذكاء ولاتحتويان لا على الناحية العاطفية ولا حتى قدرة على التأثير !

السؤال ليس هنا . فليس المطلوب هو تأليف نظريات على تأثير الجمال الموسيقى أو على القيمة العاطفية للارابيسك .

انما المطلوب هو معرفة (وهذا واحد من الاسئلة التى تتطلب الدراسة الهامة) اذا كان هنالك توافق الرؤى الموضوعية بين الاعمال الموسيقية وأعمال الفن الزخرفى .

فمثلا اذا كان التحويل من التينور الى الباريتون يعطينا احساس ذو قيمة زخرفية وطبية مرضية يتفق مع قوانين علم الجمال بفن الارابيسك اذا كان الرد بالايجاب اذن التجربة نجحت وعلى نظريتنا وآرائنا فى علم الجمال أن تتلاءم أو تتكيف مع هذه الحقيقة وتحاول تفسيرها فلا قيمة لاى رأي ضد حقيقة ثابتة .

لكن التجربة حساسة . فهى واحدة من أصعب وأهم موضوعات علم الجمال المقارن .

هل بالوسائل الميكانيكية نستطيع ان نولد اشكال زخرفية من الموجات الموسيقية .

سنتأمل سواءا التجارب البعيدة لشلادنى Chladni (أشكال محصول عليها عن طريق النحت فى قالب من الطين) سواء على معاودة هذه التجارب بواسطة سافارا Savart (الذى يبحث فى ترتيب الاشكال) سواء فى Eidophone لمسز لواتز هيجز Watts Hughes (سنة ١٨٩١ الصوات الاشكال) سواء فى الاعمال الاحدث المتعلقة بالارابيسك والناتجة بالطرق البصرية استخدمة فى تكتيك الفيلم النـــاطق .

بعض من هذه الاشكال لها صفات جمالية واضحة ولكن غالبا ما تكون هذه الصفات عرضية متفقة : نتمسك ببعض شروط اتجربة (السيمترية فى الاشكال) المستقلة على أساس العمل الموسيقى ليس العمل الموسيقى لكن النص المـــادى المستخدم هو الذى قدم هذه الصفات بصورة مرئية مقنعة بدون أن تكون مطابقة مع ما أرتبط بالموسيقى نحن فى مواجهة « عم جمال تر الوتر » فقط نفس الملحوظة بالنسبة لمحنى التسجيل على الاهــلام .

جزء من صفاتهم اجمالية أدخل عن طريـــق آلة التسجيل (مثـــلا الانعكاسات على مقاطع دائرية بفضل جهاز الجلفانومتر) .

العيب الرئيسى لهذه المنحنيات هى أولا :

١ ــ ان الذى يبدو كأنه وحدة متكاملة بسبب الاحساس تجزئه الى موجات ظاهرة .

٢ ــ ان هذه الموجات تعطى تركيبية غير متجانسة حيث يدرك السمع (بتحليل نغمى) الاصوات المتعددة المميزة : حيث أنه يجب الحصول على المنحنى لكل من هذه الاصوات المتعددة . ليس فى حوذتنا آلات حساسة لعمل هذا التحليل النغمى ميكانيكيا .

الات التحليل النغمى مثل المـاريوجراف كلفن لا تقدم أى مساعدة فى هذا المجال انه الان من منطلق الورقة الموسيقية نفسها (حيث تم هذا التحليل) يجب الحصول على المنحنيات المطلوبة •
تبعا لاى أسس ؟ كل قيمة هذه التجربة تكمن فى الاختيار العاقل لابعـاد الاحداثيـة •

كمباريو G.cainhariau اعطانا فى نفس الوقت تحديد جهة البحث وما يجب تجنبه عندما كتب : « لقد أخـذت قطعة موسـيقية L'adogeo من سوناتا Parhetique وقمت بعمل خطوط الارابيسك التى يمكن الحصول عليها بمتابعة الشكل اللحنى على ورق خشبى رقيق (قشرة) النتيجة هى كل ما يمكن تخيله من سخافة عدم تجانس • التجربة بدت لى شيقة لان هاسليك تكلم كثيرا عن الشكل الصوتى • نحن لانستطيع ان نحددها الا كخطوط واقعة فى القضاء اذن هذه الخطوط طلاسم بدون قيمة • كمباريو لم يفسر أى من احتمالات ابعاد الاحداثية التى استطاع عملها لحصول على الاشكال النغمية • وحتى ادخال ورق القشرة لمتابعة هذه الخطوط يبدو كأنها تشير الى أنه قد شف هذه المنحنيات على النوتة المكتوبة نجد أن هذه المحاولة
المكتوبة مع جمعها مثلما نفعل فى منحنيات درجات الحرارة • بقليل من التفكير نجد أن هذه المحاولة سخيفة بدرجة كبيرة •

فى الواقع ان منهجنا فى كتابة النوتة الموسيقية تعتبر الى حـد ما محاولة للترجمة مع الربط فى القضاء للاعمال الموسيقية •

ولكن من المهم جدا معرفة مواطن النقص فى هذه الترجمة ؟
١ ـــ النوتة الموسيقية التقليدية غير متجانسة • الارتفاع المطلق للنغم محدد أحيانا بموقع النوتة على الخطوط الخمسة واحانا بطريقـة أخرى استخدام اشارات متفق عليها مثل
تذكر ان مبدىء الاصوات (بسيط أو مركبة) ليس مرتبطا الا بعملية

الكتابة • سماعيا لا تعنى شىء أضف الى ذلك أن استمرارية الأصوات مدونة بطريقة الاشارات المتفق عليها (ابيض ، اسـود ، الخ •) أو بمساحات مقسمة •

٢ ــ أعمال غير متشابهة مقدمة بنفس الطريقة لا يوجد أى اختلاف فى الكتابة جزء من الدراسات الموسيقية الابتدائية استطاعت أن تفرق بين الاعمال التى تظهرها لنوتة متشابهة ، عن طريق الكر •

المساحات المكتوبة بين النوتة المكتوبة على سطر من الخطوط الخمسة الموسيقية والنوتة المكتوبة مباشرة من فوق هذا الخط تماثل أو تطابق النغمة بين do و re ، ونصف نغم بين mi و fe

٣ ــ أعمال متشـابهة وتقوم بطريقة مختلفة • لا اتكلم فقط عن الاختلاف فى الموقع فوق السطور أو بينها لنفس النوتة من اللحن الثامن الى اللحن الثامن • افكر فى تعدد المفاتيح : مفتاح ألفا والصول وايتـا على ثلاثة مواقع زائد الآلات ناقلة النغم • مثلا الاورج فى مفتاح ألفا : الآلة الاجتداد فى أعلى النوتة الحقيقية • والكلارينيت فى السى ، الصول الذى يكتب الصول ، ويقرأ كمفتاح ايته الراسع بذلك نرى ان الســتة آلات المختلفة عند اتحادها اللحنى تعطى نفس الايت التى عند تقديمها على الاوركسترا تتم بستة انماط مختلفة •

٤ ــ ان أى نغم لا ينتمى للموسيقى الغربية الحديثة لا يجد ما يمثله فى هذه الكتابة فهى غير صالحة للاستعمال ليس فقط بالنسبة لبعض الموسيقى الدخيلة علينا (وهذه وجهة نظر الباحث الاجتماعى) ولكن أيضا بالنسبة للنغم الموجود ماديا فى أدركستروتنا العملية ولكن غريب على سلم انغام زارلن zarlin فهى اذن غير صالحة للاستعمال من وجهة نظر الطبيعيين •

كل هذه الاسباب تجعل الكتابة الموسيقية الحالية لا تعبر عن العمل الموسيقى ويمكن اعتبارها بدائية جداً وغير منطقية ليس احل ابدالهـا بطريقة نوتة أخرى • ولكن هذه أمنية علم الجمال عامة التى تنحصر فى

الحصول على نوتة موسيقية منطقية يمكن استخدامها فى جميع الحالات التى تقف النوتة الحالية عاجزة فيهـا وذلك للابحاث النظرية • كمـا للدراسات العملية المتعلقة بالموسيقى السدائية والدخيلة علينا والاعمال السماعية • لنعد الآن الى مشكلتنا الخطية •

هناك حل اخر طبيعى جدا وبناء وهو التالى : نأخذ للمحور السينى الزمن ولصادى التكرر المـادى للاهتزازات ونربط النوتة التى تخص كل لحن (بعد المتحنى بخط مستقيم اثناء استمرارية النغم) فالمطبق هـذه المبادىء فى L'adogio de la pathetique بما انهـا التى استخدمت فى تجربة كمباريو فنحصل بالنسبة للاوزان الثمانية الاولى على المنحنيات التـالية :

من الآن التجربة ذاب نتائج • فالمنحنيات التى تم التوصل اليها ليست غير متجانسة ولا سخيفة بل بالعكس فالتوازن الملموس منهم التوازن المنتظم للرسم المصاحب ، حيث التينور يحتل بصوت واحد مسطحين هرمونيين (تبدو والهارمونى على ثلاث أصوات وفى الحقيقة على أربعة) ومنسجم مع الحركة الكورالية للصوتين الآخرين وحركة هذين الصوتين منتظمة بطريقة مرضية •

خط آلة الباجى يبدو احيانا متتابع وأحيانا معدل للكومنزا ألطو بحركة موفقة وهذا التداخل مع الاعلى •

ولكن بلاخص الشكل الحنى هو الذى يجذب الانتباه هذا بسبب فاعليته الجمالية •

لا جدال ليس هناك مجال لمناقشة دقيقة مضاهاته لمـا يحتويه فن الارابيسك •

لتسهيل هذا الحكم فلنلجأ الى بعض الاعمال الزخرفية الايجابية الموجودة والمثبتة تصويريا مثل هذا الشكل الذى يوضح الديكور الأسبانى

العربى من الممكن ألا نحب هذا النوع من الفن ولكنه من المؤكد أن نهـذا كمن من يتذوق جاذبية •

فقد قال مايو Mayeuss — فى كتابه الزخرف ص ١٤١ أنه زخرف يجمع فى نفس الوقت ثراء رائع وواضوح جذاب •

سيجد هؤلاء المتفوقون نفس الاحساس بالنسبة للرسم الهندسى السابق •

الصفات التشكيلية لهذا الرسم الهندسى لا تمثل المقطوعة الموسيقية التى تحددها من المحال ان تزعم أن أحدا يستطيع أن يختبر بنظره نفس الاحاسيس التى يختبرها بسماعه للـ Adagio de pathetique

أولا — هذه الخطوط غير قادرة على تحديد ما تعنيـه كل دقائق المحاور ، الافقية لهذه المنحنيات ، محاور تطابق « نوتة موسيقية ناجحة » (على حد كلام الموسيقيين) للانغام المختارة •

كيف يحددون من الناحية الكلاسيكية ان البداية تعتمد على التناسق التام لانغام الوزن الرابع مع التناسق الغالب ، كذلك الصفات الذاتية المختلفة لهذا لتناسق ؟

ما هى فى كل هذا ، العلاقات المتجانسة والمختلفة ؟

نرى فى الجزء الثانى من الوزن الخامس ان الانحناءات قريبة جـدا أحدهم من الاخرى وهذا التقارب وايضا الموقع الذى تحتله يسمح بمعرفة المسافة المختلفة عن الثانية •

لكن من الناحية البلاستيكية والتشكيلية هذه العلاقة لا تجد ما يقارنها بالتأثير الذى يحدث على السماع المتتابع لـ Re bemol وبصفة عامة نجد ان رسومات هندسية كهذه لا تنقل للنظر الا المبـادئ الموسيقى

تعقيب

اذا كان المشتغل بالاستطيقا لا يستطيع أن يقوم مقـام الفنان فى الاختيار الذى يجب أن يستقر عليه الفنان بين مختلف الامكانيات التى تعرض له .. اذ أن هذا الاختيار نمايه عليه شخصيته نفسها . اذا كان الامر كذلك فربما استطاع أن يساعده فى أن يكون على وعى بالامكانيات الاساسية التى ينبغى أن يختار من بينها .. تلك الامكانيات الابدية النابعة من ماهية الموسيقى نفسها والتى تماثل نفسها دائما وان اختلفت الاشكال التى تتخذها على مر التاريخ . ونحن نعرف أن بعض المعارف التى تبدو فى ظاهرها مجردة كل التجريد عن طبيعة الفكر الموسيقى .. هذه المعارف قادرة على تحذيرنا أخطاء كثيرة ، وإن لم تلعب دورا ايجابيا خلاقا ..

ولكن ينبغى على الاخص أن يبطل ذلك الضرب من الانفصال عند بعض الموسيقيين المحدثين بين الاستطيقا الحقية التى تتحكم فيهم وبين الاستطيقا التى يعتقدون أو يرغبون فى تحقيقها : اذ يجب أن يكون الفعل الخلاق على وعى بذاته ، وألا يخشى أن يقتحم مستوى التأمل النظرى ففى مرحلة نقدية كالمرحلة التى نعيش فيها يبدو أن الموسيقى لم يعد يستطيع الاستسلام لنزوات الحدس ، وانما لابد له من معرفة واضحة بالامكانيات المتباينة التى تعرض له ، وبالاختيار الذى يزعم أنه يقوم به، وبالاستطيقا التى يطالب بها فى تاريخ الفكر الموسيقى .

وعلى رجل الاستطيقا أن يدعو المؤلف الموسيقى الى امعان الفكر فى أسس الفن الموسيقى ، لان كل فكر موسيقى أصيل هو بماهية نفسها عودة الى هذه الاسس ، واكتشاف امكانية جديدة فيها .

وعلى هذا يبدو أنه ينبغى على الموسيقى الذى يريد أن يكون على وعى بالاستطيقا الخفية التى تتحكم فيه ، أن يواجه تجربته الموسيقية الفردية بأكثر مطالب الموسيقى شمولا ، وأشدها تجريدا فى الظاهر . وكما أنه ليس من مهمة الفيلسوف أن يصنع علما ، فكذلك لا يمكن أن يستبدل رجل

الاستطيقا بالفنان •

ولكن كما أن الفزيائى مرغم فى أيامنا هذه على أن يكون فيلسوفا • وعلى أن يتأمل أسس العلم لكي يكتشف منطقا جديدا فى الفكر العلمي ، فكذلك من المستحسن أن يكون الموسيقى على ألفة بالاستطيقا وأن يخلق فى نفسه حالة من الروح الفلسفية تسمح له باكتشاف منطق جديد للفكر الموسيقى ، وذلك ما تتمخض عنه اعادة التفكير فى أسس الموسيقى •

الدراما الدينية :

كانت تعرض على الجمهور ويقوم بالتمثيل فيها ممثلون ليسوا من رجال الدين وهى وأن كانت هى الاخرى تستوحى الدين والاساطير غير ان احداثها لم تكن خفية الرمز بل أقرب الى الواقع ولذلك فهناك رأى يقول بأنها كانت بحق تعتبر مسرحيات دينية بعد لولها الذى نعرفه اليوم •

أماكن التمثيل

نجد ان قدماء المصريين استخدموا المعبد فى التمثيل وهو يشبه المسرح الحالى الى حد كبير وتستعمل لوقوف أو جلوس المتفرجين رتستخدم الى ولنى هيكل وهو مكان التمثيل ، حجرة الانسرار وتعرض فيها المشاهد السرية • وكانت طريقة العرض فى مكانين داخل المعبد وخارج المعبد ويشمل فى المناظر والاماكن الخارجية مثل الشوارع والصحراء وهكذا •

نجد امثلة لذلك وازالت مسجلة حتى اليوم فى معبد الاقصر ذكريات هذا الاحتفال الرائع الذى ينتقل به آمون رع من الكرنك الى الاقصر ليحتفل بعيد أوبت المشهور الذى أخذ شهر « بابة » اسمه عنه والذى يحل اسم معبد الاقصر • حيث كان يذهب اليه الملك كله على ليحتفل بزواجه •

واذا ما تركنا خشبة المسرح الفرعونى بعد تسجيل الانتقاءات البسيطة المجهولة الاصل والحقيقة سنتعرف فى سهولة على المسرح الاغريقي حيث حفظتلنا آثار نستطيع عن طريقها تحديد الفنية المسرحية.

الاسباب التى عاقت نحو المسرح الفرعونى :

١ ــ نشأة المسرح ونحوه فى احضان الدين وعدم تحرره من رجال الدين لتمسك الكهنة بعدم فصل الدين عن المسرح •

٢ ــ حبل القسم الجوهرى من المسرحية يمثل فى حجرة الاسرار

٣ ــ اعتماد الطقوس الى الرمز والغموض •

٤ ــ تأثير الدين أى المسرح بالحروب والاضطرابات السياسية

العلاقة بين المسرح الفرعونى والمسرح الاغريقى :

لقد عرف الفراعنة للدرما منذ حوالى ٥٠٠٠ خمسة آلاف سنـــة فى حين ان الأغريق عرفوه حوالى ٢٨٠٠ أى ان الفراعنة قد سبقوا الاغريق فى معرفة المسرح بحولى ٢٤٠٠ ألفين ومائتان سنة وهناك اوجه شبه بين المسرحين الفرعونى والاغريقى •

١ ــ البداية الدينية لكل من المسرحين •

٢ ــ نشأ المسرح الفرعونى على الاحتفالات الدينية وأهمها الاحتفال بالاله المعرب اوزريس روح القمح • كما نشأ المسرح الاغريقى على الاحتفلات الدنية واهمها الآله المغدى ديونتويوس روح الكـروام • واذا كان كلا من المسرحين قد تشابه فى البداية فأنهما اختـلفا فى النهايـــة فالمسرح الفرعونى نشأ وعاش وقبن فى أطار الدين أما المسرح الاغريقى فأنشأ فى الطار الدين ثم انفصل منه ايتخذ لنفسه مسارا خاصا واصـبح نشاطا فنيا مستقلا وقامت عليه الحركة المسرحية الفنية العالمية •

المسرح الاغريقى

يعتبر المسرح الاغريقى بحق هو الاساس التى قامت على قواعده جميع النهضات المسرحية فى العالم بما ارسته من قواعد وتقاليد فصلت بها النشاط الدينى ليكون مستقلا بذاته له منهجه وأساليبه الخاصة والتى اشتهرت على مر العصور بالفن الكلاسيكى •

لقد كان المسرح وقتئذ غاية فى البساطة فكان يكتفى بمنظر واحـــد لايتغير ولا يتبدل طوال عرض المسرحية • هذا اذا لم تتدخل الطبيعـــة فتعسف المخرج بتقديم المنظر المطلوب ••• كما أن هـــذا المنظر لم يكن يحتوى على عنصر واحد لاغنى عنه لتفهم الاسطورة التى تدور حولها المسرحية • كمعبـــد أو سجن أو قبر أو محراث •

وكان ينهض على جانبى المسرح مبنيان من الخشب أو يستخدمها الممثلون ويشرفوا منهما على مراقبة سير التمثيل • أما مكان النظارة فكان على هيئة مدرج على شكل نصف دائرة • ويلاحظ بوضوح انطباع الثقافة الاغريقية وفلسفتها على طريقة تصميم وبناء مسارحهم •

فى القرن الرابع ق•م تحويل الهيكل الخشبى الى بناء حجرى كتياترو بأثينا واتسمت المسرحيات الاغريقية بالنظام والترتيب ه كما دخلت المسرح الابواب الثلاثة التقليدية • فمثلا كان الباب الرئيسى فى منتصف المسرح لدخول وخروج الملوك والحكام ، باب أقل حجما لدخول وخروج الممثلين الى اليسار باب ثالث يستعمله الممثلون الثانويون ، وورا‌ء هذه الابواب كانت توضع ستائر وقد رسمت عليها مناظر تطابق مشاهد المسرحية المختلفة والتى كانت تدور حوادثها فى أماكن متفرقة ، وكان دخول وخروج الممثلين من هذه الابواب فقط لغرض الذهاب والعودة من هذه الاماكن الموجودة بالمناظر السالفة الذكر •

فى الثلاثة القرون الاولى ق•م اصبح التمثيل أكثر حيوية فتغير المنظر تماما وبدلا من تقديم المسرحيات على مستوى واحد مع جمهـــور

المشاهدين فضل الممثلون كقدمون بأدوارهم على مسرح مرتفع ليكونوا بذلك أكثر تأثيرا وافضل مظهرا حيث ارتفعت فى الداخل عدة كواليس دواره لكل منها ثلاث والجهات تتحرك على مركز مرالمنتصف • وذلك لسهولة تغيير المنظر وفقا لنوع المسرحية التى يجرى عرضها فاحداها منظر يصلح « للتراجيديا » والثانى « للكوميديا » والثالث « للمسرحية الاسطورية » وكان يستعان بتلك المناظر كعنصر هام لشرح التمثليات التى تدور حولها المسرحية ويرجع أساس المسرحيات التراجيدية الى أغنية كانت تنشد تكريما لديونيزوس « Dionysus » آله الخمر عند الاغريق وتطورت طريقة أداء تلك الاغنية على مر الزمن قبل لا من أن تنشدها المجموعة مع بعضها البعض أخذت تردد الاغنية بعد شخص يقف خلف المجموعة «وهو يعادل فى وقتنا الحاضر بطل المسرحية » •

كما يرجع أصل المسرحيات « الكوميدية » الى أغنية كانت تنشد فى مواكب هذا الاله ثم زحف اليها عنصر المرح والفكاهة عن طريق شادلى ممثلى الاستعراض البيات وعلى أساس ذلك قامت الكوميدية الاغريقية •

أما المسرحيات « الاسطورية » فترجع لما كان عليه الاغريق من خيال واسع رائع ويظهر ذلك بوضوح فى مسرحيات سوفوكليس « sophocles » وهكذا كانت بساطة المادة فى المسرحيات الاغريقية هى المسيطرة على التأليف والتمثيل والاخراج والديكور وانطبعت هذه البساطة بوضوح على مسارحهم التى اقيمت فى كل مكان • وكان عدد روادها كبير جدا وبتطور المناظر المسرحية ظهرت « الستارة » التى تحجب المسرح الى أن تتفرج عن المشهد المروض • وكانت يؤمئذ تهبط الى أسفل بدلا من أن ترتفع الى أعلى •

وأول مسرح عرف الستارة هو مسرح « سيراكوزا » حيث وجدت فى مقدمته حفرة مستطيلة كانت معدة لنزول الستار عند بدء التمثيل ولقد استغل الاغريق المؤثرات المسرحية المختلفة وكان بعضها يخضع لقوانين ونظم أرسوا قواعدها ، فمثلا لم يسمحوا أبدا بتمثيل عملية قتل أمام

المتفرجين بل كانوا يقومون بها خلف المسرح ثم تظهر الجثة على منضدة مستندة الى أحد أبواب المسرح الرئيسية وبواسطة خطاف وحبال رفيعة كانوا يصورون الآلهة الى الارض وارتفاعها الى السماء • وقد استعانوا على تصوير البرق بلوحات سوداء مثلثة الشكل مرسوم عليها شكل البرق ولتصوير صوت الرعد كانـــو يستعملون جرارا مملوءا بالحجارة ولقـد استعانوا على تصوير البرق وتتدحرج منه على أوعية من النحـــاس فيخرج منها الصوت المطلوب •

وكان الممثلون يقومون بادوارهم لابسين الملابس المميزة لكل فئـــة من الناس فالملوك يظهرون بالتيجان والملابس القرمزية وهرقل يلبس جلد رفيقته على عصا غليظة والشيوخ والكهنة بالملابس البيضاء •

ولكى يظهر الممثلون بوضوح على المسرح كانوا يلبسون احـــذية لها كعب عال من الخشب ولباس فضفاض يعلوه وشاح وغطاء رأس •

وكان استعمال الاقنعة منتشرا وكانت ترسم عليها رسومات وجوه تعبر عن الانفعالات المختلفة لتساعد الجمهور على تفهم شخصية الدور الذى يقوم به الممثل • وبذلك تكون الأقنعة فقد استخدمت بدلا من الماكياج كل هذه الاشياء تظهر بوضوح ما كان عليه الاغريق القدماء من ثقافة عالية وعلم واسع وفن راسخ لشئون المسرح من هذه الحقبة من الزمن •

المسرح الرومـــانى

بمقارنة المسرح الرومانى بالمسرح الاغريقى ، نجد انه ليس الا انعكاسا لعلاقة الفن الرومانى بأجمعه بالفن الاغريقى الذى طبعه بطابعه وأثر فيه تأثيرا تاما •

فلقد سار الرومان على منهاج الاغريق على أسس التصميم المسرحى كما أنهم اضافوا الى فن العمارة نوعا من الهندسة المعمارية الزخرفية لم تكن موجودة من قبل وذلك بتصميم الاقواس «Arches» التى تميز

بها بناء مسارحهم ، كما نلاحظ أن الرومانيين لم ينشئوا مسارحهم على سفوح التلال كما كان يفعل الاغريق ، بل أقاموها على أرض مستوية وذلك لكى تظهر فخامة المبنى تتجه نحو الزخرفة والتفخيم بعكس أعمال الاغريق التى كانت تسودها البساطة والتنظيم •

وفى القرون الاولى ق•م بنى بالحجارة مسرح « بومبى » وكان أول نموذج بنى على أساس مسرح روما •••• وكانت أماكن النظارة على شكل نصف دائرة وبهيئة مدرجات على النمط الاغريقى واهتم الرومان باعداد المقصورات لعليا القدم كما كان مكان الاوركسترا فى مستوى الارض وكان يحتوى على فراغ كبير يمكن شغله بأماكن اضافية لجلوس النظارة عن الحاجة • وكان هناك درجات من الحجر تكه مكان الاوركسترا بالمسرح والحائط الخلفى له وقد تفنن الرومان بزخرفة ذلك الحائط كما وضعوا عليه فى بعض الحالات ما يشبه السقف •

أما المسرح فكان مرتفعا وعميقا جزا وعندئذ ظهرت الحاجة الى اقامة مناظر ثابتة تصنع من الخشب ثم تطلىء طلاء جيدا وذلك بعرض منظر شاهق أو تماثيل مختلفة ••••• وغير ذلك من المناظر الضخمة التى تميز بها الرومان ••

كما عرفت « الآلة » طريقها الى المسرح الرومانى وكانوا يتبعون فى ادارتها نفس الطرق التى توصل اليها الاغريق •

الا أن أهم ما يميز المسرح الرومانى ذلك النظام الذى اتبعوه لجلوس النظارة حيث ألغى « الكورس » وخصص المكان السفلى من الدرجات وهو ما يطلق عليه باسم « الصالة » لجلوس علية القوم وهذا النظام له مغزاه من وجهة النظر المسرحية •

كما زحفت الى المسرحيات التى كانت تتسم بالطابع الدينى فى المسرح الاغريقى عنصر دنيويا واختلف الرومان عن الاغريق ايضا فى اختيار الممثلين المسرحيين ، فكان اختيارهم من طبقة العبيد ذو السيرة السيئة

والاخلاق الغير حميدة ، وبعد مدة ادخلوا العنصر النسائى فى المسرحيات وأولئك أيضا كى يدربن على القيام بحركات تثير الشهوة الجنسية فى المتفرجين •

ولم يستعمل الرومان الاقنعة فى بادىء الامر ولكنهم بالغوا فى استعمالها بعد مدة من الزمن وكان الممثلون فى المسرحيات التراجيدية يلبسون حللا طويلا تجر أزيالها على المسرح •• اليوميدية كان يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية كما كانوا يمثلون ممثلى أدوار العجائز بما يرتدونه من ملابس بيضاء وما يضفونه على رؤسهم من شعور بيضاء مستعارة ، وكانوا يميزون الشبان بملابس ترمز به وشعر أسود أما العبيد فكان شعرهم أحمر اللون •

ولم يقصر الرومانيون نشاطهم المسرحى على بلدهم فقط بل كانوا يتبعون مسارح كثيرة فى الاقاليم الممثلة فى بلاد البرتغال وانجلترا غربا الى فلسطين شرقا •

ولم يحمل الينا التاريخ الرومانى لمسرح أن الشعب الرومانى كانت له رغبة ملحة لمشاهدة هذه الاستعراضات فى أيام القياصرة •

استمر الرومان طوال خمسة قرون مشغوفين بمظاهر الفخامة والبهة والمباريات والمصارعات وغيرها من الالعاب الرياضية وكانت تدفعهم الى ذلك عوامل كثيرة تعمل فى ذات الوقت على ابعادهم على المسرح وقد ازدهرت تلك المباريات فى ذلك العصر لانها كانت هدفا مرغوبا فيه ومن الملاعب التى كانت تعرض فيها تلك المباريات ملعب « فيرونا » الذى يستعمل الآن كمسرح فى الهواء الطلق وتقدم عليه كل عام تمثيليات عالمية ومختلفة ولما كان طبيعته تكوينية وضخامة هندسية يتسع لحوالى ٢٠ ألف متفرج ومساحة ممثلة تبلغ حوالى ٣ الاف متر فعلينا أن نتخيل ما تستوعبه هذه المساحة الفسحية من ممثلين ومغنيين وراقصين •

أما مسرح الكولوزيوم بروما « ومعناه الضخم »فقد أطلق عليه هذا

الاسم لعظمة بنائه ، ومساحته الواسعة التى أفشى عليها • فهو يشغل حوالى خمسة واربعين متر مسطح ، أما مساحة ملعبه حوالى ١٥٠٠ م • وهو عبارة عن نصفى دائرة من التياترو الاغريقى متصلين ببعضهم حتى يكونا دائرة كبيرة ويتكون مكان النظارة من أربعة طوابق ارتفاعها الاجمالى ٥٠ م • وبكل طابق ثمانون قوس وتتسع اعوام وتقيمه للالعاب الوحشية مات مئات من المصارعين وهذا يتضح لنا ما صه اليه الرومان من عنف وجبروت الوحشية •

المسرح فى العصور الوسطى

استمر الخمول مسيطرا على الفن المسرحى فترة طويلة الى ان جائت المسيحية التى ساعدت كثيرا على تقبل وسائل واقعية للتعبير عن المشاعر الدينية ونشر المواعظ مما يقرب التاريخ المقدس الى الاذهان •

وكان المسرح عبارة عن منصة مرتفعة ذات اشكال غير معينـــة ، استبدل حائطها الخلفى بأعمدة مختلفة الشكل وضعت فى أماكن متعددة ومن هذه الاعمدة ماكان مثلثا ومنها ماكان غير منتظم الشـــكل ، وكانت الستائر تملأ الفراغ الواقع بين بعضها البعض • ففى قصة ميلاد المسيح نجد المنصة على شكل مستطيل فى أقصى الجانب اليسر منها عرش الله محاطا بالملائكة والقديسين ، وفى أقصى اليمين فوهة بركان تصبح بالشياطين والمغضوب عليهم • وبين هذه توجد بيوت ومناظر مختلفة تمثل حياة السيد المسيح نهض التمثيل فى القرون الوسطى وتقدم شيئا فشيئا حتى غزا أواسط أوروبا وفرنسا ، وأنفق مخرجوا المسرحيات مالها كثيرا وبذلوا جهدا كبيرا فى عمل مناظر مختلفة فى منتهى الرعة والجمال ، وعندئذ بدأت الجماهير تتذوق جمال المسرحيات •

وأنقسم المسرح سمرور الزمن الى قسمين مختلفين ، أخذ كل منهما يشق طريقه فى اتجاه خاص ، فتخصص القسم الاول فى تقديم التمثيليات الدينية أما القسم الآخر فانطلق صوب التحرر مجاهدا فى عرض الجديد

من الافكار بتقديم التمثيليات المسلية لعامة الشعب وكان الممثلون يدعون الى قصور النبلاء فى الولائم وحفلات العرس ليدخلو البهجة والسرور الى قلوب المدعوين •

نجد طريقة الاخراج فى العصر الوسطى الاهتمام بالناحية الآلية والفنية كما كان يستخدم طريقة ربط الصالة بخشبة المسرح والاعتماد على الرمزية واستعمال المنظر المركب الذى وصل الى سبع مناظر فى بعض العروض •

أما الاضاءة استعملت الشموع لاول مرة فى العروض التى قدمت داخل الكنيسة أما العروض التى كانت تقدم خارج الكنيسة فاستعملت المشعلات والزيت عندما كانت تقدم فى المساء أما العروض التى تقدم فى النهار فكان يكتفى بالاضاءة الطبيعية يعتبر اغلب جمهور العصـــــور الوسطى جمهور أدبينا لن يذهب تحت الرغبة الدينية •

المسرح فى عصر النهضـــة

لقد كان عصر النهضة اشراقة كبرى فى تاريخ المسرح العالمى ومن الصعب التحديد القاطع لتاريخ بداية هذا العصر لذلك اتفق المؤرخون على أن فجر النهضة قد نبع ظلمات لعصور الوسطى فى حوالى القرن الخامس عشر كمرحلة زمنية حققت فيها تلك النهضة الفنية حيث أنه ليس نملك تاريخ محدد فاصل بين عصر وآخر •

بداية عصـــر النهضة

كانت أولى تجارب متمثلة فى مسرح يشمل على المسرح ذو الستارة والمنظر المركب المعروفين فى العصور الوسطى فى شكل واحد حين كان المسرح الجديد عبارة عن قاعدة خشبية مستطيلة مرفوعة على أعمـــدة طولها حوالى ٥ متقدم يقوم فى نهايتها الخلفية الى سبعة أعمدة ويرتبط

كل عمودين من أعلى بقوس وبذلك يتكون من أربعة الى ستة غرف . محددة بالاعمدة يغطى كل منها ستارة سهلة الحركة وظهر المسرح فى أربعة أشكالا الأول وضعت الغرف فى خط مستقيم ، الشكل الثانى فى وضع شبه منحرف له ثلاث أضلاع بهم أربع غرف ، الثالث فى وضع قريب من شبه منحرف أى خمسة أضلاع غرف والشكل الاخير على شكل صندوق يوجد غرفتين فى كل ضلع من اضلاعه المواجهة للجمهور .

ازدهـــار عصر النهضـــة

استطاع المسرح أن يحدد لنفسه المسار الصحيح مستعينا بخلاصة التجربة ومستفيدا بكافة الافكار والنظريات الفنية التى سادت التفكير الفنى فى ذلك الوقت فاتضحت الملامح الجديدة للمسرح الحديث فى ظل عناصر العمل المسرحى .

نجد مسرح سرليو بنى سنة ١٥٣٠ كان متأثرا بالحرفة الكلاسيكية والافكار التى سادت عرضه فصمم « سريو » المسرح على شكل ٢/٨ دائرة متأثر بالمسارح الاغريقية وبنى أمام هذه المدرجات منصة مستطيلة مرتفعة عن سطح الارض حوالى متر كالمسرح الرومانى يستعمل للتمثيل ويوضع فى نهايتها أحد المناظر التى ابتكرها سرليو فى ذلك العصر وهى عبارة عن ستارة يرسم عليها المنظر المطلوب حسب نوع المسرحية ليمثل أمامها الممثلون .

وبينما كان باولو وتشيلو « Paolo uccello » يقوم فى عـــام ١٤٠٠ بدراسة «المنظور» ويثبت فليبو برونسكى Philipp bruneschi « قواعده ، كانت تمثل فى فلورنس المشاهد الدينية التى من أجلها صنعت مناظر جميلة . واخترعت الات مختلفة لخدمة هـــذه المناظر وكان يشترك فى ترقية فن الديكور وفن المسرح فى هذا العصر مهندســـون معماريون مثل برامانتى « Bramenti » ونحاتون مثـــل جلبرتى « Grilberto » ومصورون مثل مانتانيا « Mautagna »

مما جعل فن الديكور والفن المسرحى بفضل هؤلاء العباقرة فى تقدم مستمر .

ولم يبدأ انشاء اسارح وتجديدها حتى تساير التطور الحديثة الا فى اوائل القرن ١٦ ، فمنذ ذلك الحين أصبح المتفرج يشاهد مدرجات حديثة « سهالا » وتفيد شكل خشبة المسرح ، واتخذت شكلا جديدا كما ظهرت الستائر لغطاء واصبح فن الديكور المسرحى الجديد قائما على المنظور فأسس للرسومات المختلفة التى أصبحت موضع اعجاب الجماهير .

وبدأ التنافس بين حاشيات الامراء الايطاليين ، والتسابق بين المؤلفين يتخذ طابع الاهتمام بالمسرح ومن جهة أخرى فان المتخصصين فى المناظر المسرحية ، بفضل خبرتهم الفنية بالنسبة للقرون الوسطى وبفضل روح النهضة أخذوا يقومون بأعمال عظيمة رائعة .

وقد بنى أول مسرح ثابت للفاتيكان فى عصر البابا « ليون العاشر » « Leone » الذى عهد الى المهندس المعمارى برامانتى « Bramauti » القيام بهذا العمل .

وقام أيضا اركولى الاول (Frcolei) من فيرارا بانشاء مسرح ثابت بالمدينة . كما طلب الكاتب اريستو « Aristo » قامة مسرح فى ايستية « Este » بنءا على امر الفونس الاول (Alfonsoi) كما اقيم المسرح الاوليمى فى فينيسيا الذى انشاءه باويو بطريقة الهندسة الرومانيــة ومسرح آل جونزاجــا « Gouzaga » فى ســابيونبتا « بتعبتب » ومسرح فارنيزى فى بارما « Parma » .

وكانت المسارح المذكورة من النوع الثابت ، الا أن بعضــها كان مصنوعا من الخشب والجبس والقماش وبعض لمواد النباتية الضعيفة .. مما عرضها للضياع اذا أننا لم نجد منها شيئا فى المتاحف الهندســية المعمارية اوجودة الآن .

لقد كان جميع من ذكرت عباقرة حقا ، ساهموا مساهمة فعالة فى نهضة المسرح والارتقاء به .

الكوميديــا الفنيــة

كوميديا ديل لارتي

يعتبر القرن السادس عشر بداية العصور الزاهية فى تاريخ المسرح اذا اتى سبيل من التجديد بفضل كوميديا ديل لارتى (كوميديا الفن أو المفاجأة) وهذه الكوميديا تعتمد على الحوار الذى يرتجله الممثلون على المسرح بعد أن يتفقوا على موضوع المسرحية • ومن الطبيعى أن الحوار كان يتغير من ليلة الى أخرى وكانت التمثيليات على هذا الوضع ذات طابع شعبى وأصبح المسرح من صميم الحياة فعلا •

لقد ظل المسرح منذ عهد الاغريق حتى العصور الوسطى مخصصا للاسرار والطبقة الوستقراطية ولكن الجمهور فى القرن السادس عشر بدأ يحسن رويدا رويدا بكيانه وأهليته من الناحية الثقافية والمذهبية وبدأت الدرما القديمة ، والكوميديا الادبية ، فى استخدام اللغة الدراجــة فى الكثير من الأحيــان •

المسرح فى انجلترا

نجد ان المسرح الانجليزى منذ بدايته بدأ بمسرح الصالة ومسرح القصور ومسرح الفنادق •

مسرح الصــالة :

هو عبارة عن صالة يقام بها منضة عالية ذات ستارة من الخلف امامها الممثلون مثل مسرح ذو استارة المعروف فى العصور الوسطى واوائل عصر النهضة بتقسماتها المختلفة ويشاهد العرض عامة جلوسا أو وقوفا نظير أجر زهيد •

مسرح القصــور :

يقام فى قصور الاغنياء ويشاهده طبقة خاصة هم أصحاب القصر واصدقاؤه ويشاهدون جلوس وتوضع المناظر فى مستوى الصالة وليس على خشبة مسرح استعمل المنظر المركب وفى بعض الاحيان استعملت المناظر المرسومة .

مسرح الفنــادق :

فى أوائل استعمال الفنادق للتمثيل كان يخصص العرض فى أيـام محدودة ولكن عندما بدأ العرض المسرحى بدأ يجذب انتباه الجماهير إهتم أصحاب الفنادق بالعرض المسرحى فقط ولذلك حولت الفنادق الى أماكن للتمثيل .

كان تصميم جميع الفنادق واحد عبارة عن فناء مستطيل مكشوف ، يشكل الاضلاع الاربعة مبانى الفندق والبناء خشبى يتكون من طابقين مقسمة الى غرف ويوجد باب من الجانب الايمن والايسر لدخول الجمهور ويوضع فى أحد نهايات الفناء للتمثيل على شكل شبه منحرفا ترتفع عن الارض حوالى ١/٢ م وخلف خشبة المسرح توجد ثلاث حجرات لهـا ثلاث أبواب تطل على خشبة المسرح الباب الوسط يستعمل كحجرة لخلع الملابس وعمل الماكياج . والبابان الآخران يستعملان لوقوف المتفرجين تتسع لحوالى ١٠ آلاف متفرج .

المسرح فى عهد اليزابيث

بينما كان فن الكوميديا يتقدم بنجاح فى ايطاليا ، ويغزو جميـع المسارح وينتشر فى كل مكان أخذت انظار العالم تتجه الى المسرح بفضل بعض كبار المؤلفين مثل لوبى دفيجا « Lopedevega » وكالديرون دى لاريكا « Calderon » فى أسبانيا وكورنى « Corneille » وراسينى

« ـــــــ » وموليير « Moliere » فى فرنسا وشكسبير فى إنجلترا « Shakespear » بدأ فى انجلترا بفضل رعاية الملكة اليزابيث للثقافة والفنون انشاء المسارح التى أخذت تنتشر فى كل مكان . وأول مسرح كان له شكل مستدير ، ثم اصبح المسرح المذكور على شكل سباعى مرتفع يستوعب ثلاث ادوار لجلوس النظارة وكانت اضلعه السبعة مغطية بجمالون من الادوارز لحماية النظارة من التقلبات الجوية أما باقى المسارح فكان بدون سقف وقد بنيت هذه المسارح على هذا الطراز ويتدخل «المعلق» فى تلك التمثيليات ليشرح القصة ويهيىء خيال المتفرج ويملأ الفراغ والعجز الفنى ، وما لا يمكن تحقيقه وهذه هى تقريبا مهمة المذيع اليوم ، الذى يساعد كثيرا السينما ، احيانا يساعد المسرح وهذا أمر غير مستحب اطلاقا حيث أن امكانيات الفن السينما قط غرض والمسرح الحديث يجب أن يستبعد أي عامل غريب عن الشخصيات والمناظر حيث وجود الدخيل يؤثر على القصة ، وكثيرا ما يفسر بعجز الفن المسرحي .

انــواع المســارح

من أشهر المسارح الشعبية التى ظهرت فى هذا الوقت :

١ — دار المسرح :

يعتبر أول مسرح من المسارح الشعبية وقــام بتصميمه وبنــائه « جيمس بيردج » وافتتح سنة ١٥٧٦ ومثلت عليه فترته ايرل ليستر وهو مبنى على شكل دائرى وهدم سنة ١٥٩٧ .

٢ — مسرح الســتارة :

يعتبر ثانى دار للتمثيل وافتتح بعد المسرح الاول بعام وهو يشبه المسرح السابق فى التصميم وانتهى استعمال هذا المسرح سنة ١٦٤٢ .

٣ ـ مسرح الوردة :

افتتح سنة ١٥٨٧ والمسرح ثمانى الشكل ومثلث عليه فرقة هنسلر ايلين وهدم سنة ١٦٠٦ .

٤ ـ مسرح البجعة :

بنى سنة ١٥٩٥ والمسرح بيضاوى الشكل أما خشبة المسرح فهى مربعة وتهدم سنة ١٦٣٢ .

٥ ـ مسرح جلوب :

بنى سنة ١٥٩٩ وهو سداسى الشكل ويعتبر من أشهر المسارح والتى ظهرت عليه عبقرية « شكسبير » وقد بنى هذا المسرح بانقاض دار التمثيل وقد وجدت بعض المقاسات بهذا المسرح نجد أن طول خشبة المسرح من الامام ٤٣ قدم بما فى المسرح الداخلى ٣٩ قدم وارتفاع حوائط المسرح ٣٢ قدم وهدم سنة ١٦٤٤ .

٦ ـ مسرح الوردة الجديد :

قاسى أصحاب مسرح الوردة من منافسة مسرح جلوب له وصمموا هذا المسرح وافتتح سنة ١٦٠٣ وهو مربع الشكل وخشبة على شكل شبه منحرف وهى فى حجمها فى حجم مسرح جلوب .   بت

المسارح الخاصة

وأنواعها

١ ـ مسرح الرهبان السود :

افتتح سنة ١٥٨٧ وقد بناه « بيريدج » ويعتبر المسرح الشتوى لفرقته واقع بجوار مسرحه الصيفى .

٢ — مسرح الثور الاحمر « ردبـول » :

افتتح سنة ١٦٠٥ وكان يستعمل من قبل كمسرح فندق •

٣ — مسرح الرهبان البيض :

افتتح سنة ١٦٠٦ ومساحته ٨٥ × ٣٥ وهو بجوار مسرح الرهبـان السود وظل يعمل حتى سنة ١٦٢١ وعمل على هذا المسرح فرقتى الملك والملكة •

٤ — مسرح كوكبيتى :

افتتح سنة ١٦١٦ ويعرف ايضا بالمسرح الصغير وهو فى حجم وشكل مسرح الرهبان السود وظل يعمل حتى سنة ١٦٦٣ •

٥ — مسرح سلسـبورى كورت :

افتتح سنة ١٦٣٩ ومساحته ٤٠ × ٤٠ وظل يعمل سنة ١٦٦٦ •

الميلودرامـــا

نشأت الميلودرما فى القرن السادس عشر فى كلورنا — أغنى مركز للمدينة فى ذلك الوقت — بتقديه مسرحية دافينة « Defene » التى سـاعد فى اخراجها اميليوديل كافالييرى « Emilio caveleri » وأوتافيورينو تشينى « ottavio » وجاكوموبيرى « Gacopepieri » •

وظلت مدة قرنيين دون تبديل أو تعبير حتى انتشرت بعد ذلك فى اسبانيا وانجلترا والمانيا وفرنسا ••• وقد ساعد هذا النوع انجديد من الفنون المسرحية على أن ينتقم فن لمناظر المسرحية تقما باهرا نحـو تنقيح المنظور ونقطة النظر المسرحية والمشاهد المتتابعة العرض ، وفن وميكانيكة المسرح ، وشاهد الحريق وفيضنات النهار وغيرها من الظواهر الطبيعية المختلفة ، والمؤثرات نصوتية العديده وقد تمت هذه النهضة بفضـل المهندسون والمعمـاريين والرسامين مثـل باتشـيويل بيانكي

« Bianco » وجليو باريجى « Baregi » وبرنيني
« Bernini » في عـــام ١٦٣٠ ثم عام ١٧٠٠ بفضـــل عائلة بيبنـــا
« Bibiena » التى ضمت المهندسين المعماريين والرسامين .

ولكن ضخامة المناظر وضخامة العرض التي تميز بها الديكور المسرحى في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الاكبر من انتباه المشاهدين وبالتالي تصرفهم عن تتبع الاداء المسرحى ، والموسيقى التصويرية مما كان يسيء الى التمثيلية نفسها اساءة بالغـــة .

ومن أهم مميزات هذا العصر انه ادخلت عدة تعديلات على المسرح من أهمها انحدار اركية الصالة نحو الامام « أى خشبة المسرح وبناء الالواح العديدة المرصوصة بجانب بعض البعض لتشكيل نصف دائرة على هيئة حدوده حصان ومن فوق بناء شرفات البلكون وقد تم كل هذا بفضل بنتا لينتي ... « Buontalenti » وسيجتسي « sigizze » ... ويعتبر هذا النوع من المسارح . النوع المثالى المتبع الآن في جميع المسارح الكلاسيكية .

طابع المسرح من القرن السابع عشر

الى القرن الثامن عشر

من المعلوم أن الحوادث السياسية والاجتماعية خلال الفترة من القرن السابع عشر والقرن القرن التاسع عشر ، أوجدت ألوانا متعددة من الثقافة المسرحية وتعديلات بارزة الاثر في كل ما يتصل بالمسرح سواء من ناحية التأليف أو الاخراج أو الاضاءة أو الديكور .

ويرجع الفضل في ذلك الى نهضة المسرح في فرنسا أثناء حكم لويس الرابع عشر راعي الفنون والآداب وقد تزعم هذه النهضة كورنى وراسين ، وموليير « Moliere » وهم الذين أوجدوا المذهب الكلاسيكي الحديث باتخاذهم قانون الوحدات الثلاث وحده الزمان وحده الفعل وحده المكان

غير لسالهم محاكيين بذلك قدماء الاغريق والرومان ، مع التخلف فى المذهب القديم بما يتلاءم مع مقتضيات العصر ، مهتمين بالمجتمع وقضاياه ومشكلاته متجهين بالمواضيع المختلفة وجهة نفسية واجتماعية تناسب الآداب السائدة فى ذلك الوقت . ثم ظهر هذا المذهب فى انجلترا على يد جون دريدن « Dryden » وفى المانيا على يد لسنج « Lessing » ثم انتشر بعد ذلك فى أوروبا وظهر بعد ذلك المذهب الرومانتيكى فى انجلترا وفرنسا وأوروبا الوسطى ومن أهم رواده شيكسبير « Shakespear » و فيكتور هيجو « V. Hugo » ومارلو « Marlo » الذين استبدلوا بالوحدات الثلاث القصص الواقعية النابعة من المجتمع مع اجلال للبجد وأهواء النفس والاعتناء بالروح المثالية فى مسرحيات عاطفية وخيالية فى فرنسا على يد الاخوان دى جونكور « Degauker » واميل زولا « zola » وموباسان « Moupassin » وانفونس دوربة دفيلدنج (Felding) . وقد اتخذ الآدباء فى هذا المذهب القصصى الطبية دون تحوير أو تبديل ، غير متأثرين بالعوامل الخارجية المكتبة التى صنعها المجتمع بتقاليده وادابه ملتزمين بالعوامل الخارجية المكتبه التى صنعها الميرتمع بتقاليده وآدابه ملتزمين الصدق فى تسجيل مجريات الحيـــاة .

وبعد ذلك ظهر المذهب الواقعى فى فرنسا على يد فلوبير « Flavberl » وستندال « Staudel » بلذاك « Balzac » وفى النرويج على يد أبسن (Gbsen) وفى روســـيا على يد تولســـتوى « Tolstoy » والأدب الواقعى هو ما يحدثنا عن خلك الحياة الواقعية المخبلة التى تأثرت بكل العوامل المكتيبة والآداب المرعية والشرائع والقوانين والتقاليد وبعد ذلك ظهر المذهب الواقعى فى فرنسا على يد بهدلير (Flaulert) وستندل (Srandale) .

ثم ظهر بعد ذلك المذهب الرمزى وكان رد فعل للمذهبين الطبيعى والواقعى وقد ظهر فى فرنسا على يد بودلير « Baudlaire » وميتدلنك

« Meterlenk » وأئمة هذا المذهب يبتعدون عن الادب الموضعي متخذين من أشخاص الرواية رموزا لهم للكشف عن أعماق المواضيع مظهريتها بعوامل خلاقة مثل الرمز والايحاء والتلويح ..

وفى أواخر التاسع عشر ظهر المذهب التعبيرى فى ألمانيا على يد فرانس دوكند « F. detend » وهذا المذهب يرمى الى تصوير دخيله النفس الانسانية بما فيها من غرائز وأسرار وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية وتجسيم تجارب العقل الباطن وكانت مسرحيات تتكون من مناظر كثيرة متنوعة وديكورات مختلفة .

ثم ظهر المذهب السيريالى نتيجة للحروب والانقلابات والاضطرابات الفكرية وكان أول ظهوره فى روسيا على يد ترستان زارا « Tirsten » « Tzara » وهذا المذهب لا يخضع لاصول المنطق والتفكير السليم بل يتخذ من العقل الباطن طريقة للتعبير وهآ ذلك لا يرتبط بالاوضاع المعروفة فى المذاهب الخرى . وقد ظهر المذهب السيريالى بمجرد انتهاء الحرب العالمية الاولى نتيجة لتأثر الادباء والفنانين بأبحاث فرويد (Freud) السيكولوجية ونظرات كارل ماركس (k. Marx) الاقتصادية وفلسفة هيجل « Hegel » وأبحاث اينشتين (Einstein) العلمية فى النظرية النسبية .

الجزء البنائى « المعارى » للمسرح يتكون من ٣ اجزاء : —

الجزء الخاص بالجمهور « المشاهدين » :

يشمل الصالة — البلكون — اللوج .

ويراعي فيه الممرات الكافية وأبواب الحريق والأبواب الرئيسية مقاسات لمسرح الكلاسيكى النموذجى :

١ — عرض الصالة من ١٥ : ٢٠ م

٢ — عرض الصالة من ٢٠ : ٣٠ م

٣ ــ الارتفاع حتى البلكون ٢٥ م

٤ ــ عدد مقاعد المتفرجين من ٥٠٠ : ٢٠٠٠ مقعد

٢ ــ الجزء الخاص بالتمثيل « قفص المشد » :

تزيد مساحته كثيرا عن مساحة الصالة وقد يصل الى الضعف ويصل ارتفاعه الى ٣ اضعاف ارتفاع الصالة وينقسم الى ثلاث مناطق رئيسية :

(أ) المنطقــة الاولى :

فى المنتصف حيث خشبة المسرح ويؤدى عليهــا الممثلون ادوارهم ويقام عليها الديكور وهى التى يشهدها الجمهور •

(ب) المنطقة الثانيــة :

تعلو المنطقة الاولى مساوية بها أو أكبر منها ويودع بها ديكور المناظر معلقا ببرواز خشبة المسرح •

(ج) المنطقة الثــالثة :

تحت خشبة المسرح يمكنها ان تستوعب ديكور كامل أو تساعد فى تنظيم الديكور وعرضه •

ويمين المسرح ملحقات تشمل مخازن الماكينات ومخازن الديكورات المعدة للاستعمال ومخازن الملابس وحجرات الاضاءة وكابينة الاضــــاءة الكهربائية •

٣ ــ حوائط قفص المشهد :

جدرانها سميكة قليلة الفتحات ومفتوحة على الصالة وتسمى فتحة المشهد أو القوس المسرحى (حائط العمق ــ حائطين جانبين) •

* فوق الحوائط سقف بمحور رقيق وفتحية واسعة للإنارة والتهوية في حالة نشوب حريق في قفص المشهد تفتح لمرور الهواء وامتصاص الدخان ومنعه من الوصول الى أجزاء المسرح الأخرى بما فيها القاعة .

* امام حائط الواجهة من الداخل أو بالقرب من القوس المسرحي وعلى ارتفاع [illegible] من الأرضية كابينة الادارة ويعمل فيها مدير خشبة المسرح الذي يشرف على دخول وتوقيت ادوار الممثلين والمؤثرات الصوتية والضوئية العمال وفتح وغلق الستارة .

* الجزء الخاص بالممثلين والممثلات والحمامات الملحقة وحجرات الماكياج وصالة البروفات والاستراحات .

أنواع المسارح وخشبة المسرح :

المسرح النثري :

وهو التمثيلات البسيطة نظرا لامكانياته المحددة الممثلين الكومبارس .

مقاساته :

فتحة المسرح من ٦ : ١٠ م مضاف اليه ما يوازيها من الجانبين عرض المسرح بحد أقصى ١٥ م .

عناصر المسرح النثري :

١ — القوس المسرحي . ٢ — مقدمة المسرح .

٣ — اضاءة مقدمة المسرح . ٤ — فتحة الملقن .

٥ — الستار الاولى . ٦ — الارلكينو يرفع الستارة .

٧ — الستار الثاني . ٨ — الحاجز المعدني .

٩ — برواز تحديد المناظر . ١٠ — برج الاضاءة .

١١ — الارضية المتحركة . ١٢ — [illegible]

١٣ — بروار السقف ·　　　١٤ — البوانئ — الكواليس ·

٢ — مسرح الاوبرا

امكانياته ضخمة ومساحاته واسعة للاعداد الكبيرة وبه اماكن لادخال العربات والمركبات الخاصة بالتمثيل وبه الصالة وخشبة المسرح مكان منخفض للناثرين ·

مقاساته :

فتحة المسرح من ١٠ : ٢٤ م + ما يوازى هذه الفتحة من الجانبين ويعمق ١٥ م حد ادنى ·

عناصر تفض المشهد فى الاوبرا :

١ — القوص المسرحى ·	٢ — مقدمة المسرح ·
٣ — ضوء مقدمة المسرح ·	٤ — فتحة الملقن ·
٥ — مكان الاوركستا ·	٦ — الستار الاول ·
٧ — الاوكلينو ·	٨ — الستار الثانى ·
٩ — الحاجز المعدنى ·	١٠ — برواز تكملة المناظر ·
١١ — برج الاضاءة ·	١٢ — ارضية متحركة ·
١٣ — البانوراما ·	١٤ — برواز السقف ·
١٥ — ممرات لاخدمة ·	١٦ — كوبرى الاضاءة ·
١٧ — ممرات خدمة عريضة ·	١٨ — ممرات خدمة ضيقة ·

مسرح الهواء الطلق

يستعمل كمسرح نثرى وكمسرح للاوبرا ··

ارضياته تتكون من أجزاء متحركة وتقسـيم حسب الغرض حيث يستعمل فى تسهيل وتركيب بناء المسرح وفى ظهور واختفاء الممثلين وعلى بعد مرتين من اسفل هذه الخشبة توجد خشبة أخرى تستعمل فى خدمة منظر وكمخزن لاجزاء الديكور المختلفة اغلب مناظره من النوع المجسم الذى يثبت فى الارضية مركزة بأبراجه الجانبية •

عناصر قفص المشهد :

١ ـــ بناء المسرح • ٢ ـــ مكان الاوكسترا •

٣ ـــ مقدمة المسرح • ٤ ـــ اضاءة مقدمة المسرح •

٥ ـــ فتحة الملقن • ٦ ـــ برواز تحديد المناظر •

٧ ـــ برج الاضاءة • ٨ ـــ الكواليس •

٩ ـــ ارضية متحركة • ١٠ ـــ البانوراما •

١١ ـــ دعائم البانوراما • ١٢ ـــ مداخل المسرح •

تكوين بناء لماسرح وتكوينه الهندسى :

ينقسم المسرح الى ٣ أجزاء أساسية مكملة لبعضها البعض الصالة ـــ اللوج ـــ البلكونات •

وهناك مقاسات مقاســات ـــــ للمسرح العرض ١٥ ـــ ٢٥ م الجزء الخاص بالتمثيل « قفص المشهد » •

١ ـــ المنطقة الاولى :

فى المنتصف وهى خشبة المسرح التى يمثل عليها الديكورات ويشاهدها المشاهد •

٢ ـــ المنطقة الثانية :

الجزء العلوى ويودع به ديكور المناظر المختلفة ببرواز خشـــبة

المسرح .

٣ — المنطقة الثالثة :

وتوجد تحت خشبة المسرح وتستعمل كمخزن للديكور ويوجد فى مبنى المسرح نفسه مخازن ومساعدة للديكور والاكسسوارات .

قوص المشـــهد :

يتكون من عدة حوائط سميكة عن المبانى منهم الحائط الذى يفصـــل الصالة عن المسرح وبة فتحة كبيرة اسمها قوس المسرح .

١ — قوس المسرح : القوس المسرحى

٢ — حائط العمق أو البانوراما :

وهو المواجهة لحائط قوس المسرح .

٣ — الحوائط الجانبية :

ويسمى حائط الحوش أو حائط الحديقة وبهم باب كبير مرتفع عرضه حوالى ٤ م ، ارتفاعه ٥ م لادخال الديكورات الى خشبة المسرح خلف حائط القوس المسرحى ويوجد غرفة ٣ م × ٢ م « الرجستير » غرفة مدير خشبة المسرح ويوجد جزء خاص بالممثلين والماكياج والاستراحة .

المسرح المصرى

ليس ثمة شك فى أن الحديث عن المسرح المصرى فان أطراف ما أثير عه مصر القديمة من أحاديث . ومرجع هذا الى أن النصوص القديمة التى تخص الشرق عامة ومصر خاصة كانت تعوزها الشواهد . هذا الى فقداننا الاطلال المسرحية بين ما تبقى من آثار د ثم ما قطع به مؤرخو الاغريق أن المسرح فى بلادهم ولد ، مما سنعرف تفصيله بعد ولقد ألقى هذا كله فى روعنا أن مصر القديمة شاركت فى الفنون الادبية كلها غير المسرح .

غير أنه سرعان ما اهتدينا — بعد حل رموز النصوص الهيروغليفية ودراسة النقوش التى على المعابد — الى أن المصريين كانت لهم حفلات محاكاه يؤدونه فيها شعائرهم ، وانها كانت تحكى صورة بداعية متكمنة لفن درامى . ومن هنا بدأ التوسع فى الاستقراء والانتهاء الى نظريات كانت مثار الجدل ، وما أشد مالقيت من معارضة . فعلى حين نرى بنكريث سنة ١٩٠٠ يذهب الى أن مصر شهدت تطورا فى المسرح أشبه ما يكون بما شهدته بلاد الاغريق حيث كان المسرح وليد للشعائر الدينية ، وأن علينا أن نتدارس حادين — على الرغم من ندوة الشواهد احتمال وجود مسرح مصرى قديم نرى ميدمان ، فى سنة ١٩٠٥ يذهب الى أن مصر لم تتخط أبد مرحلة العروض الدينية وأن الاغريق وحدهم هم الذين استطاعوا بعبقريتهم أن ينتهوا بها الى الوضع المسرحى . وكان هذا فيه شبه حكم فى هذه القضية ، لا يرده عنه الا جديد ينقصه .

فى ربيع عام ١٩٢٨ نشر كورت زيتة للمرة الثانية وثيقة كانت قد نشرت وترجمت من قبل ، غير أن الذهن لم يتجه الى تحديد معناها الحق ولقد عنونها زيتة حين أعاذ نشرها بعنوان « نصوص درامية » وعلق عليها على انها قطعة درامية .

وهكذا اخرج الحديث عن المسرح المصرى من الرضى بالغيب والغموض الى وضح الحقيقة وأصبح شيئا مؤكدا توثقه الوثائق .

وهذه الوثائق وان كانت لا تكفى ضوءا اضافيا . ولا تسعف بحلول المشكلات كلها .

المسرحية الدينية المحببة

قبل نأخذ فى الحديث عن المسرح المصرى لامحالة من أن نفرض للشعائر الدنية التى كانت تحمل فى طياتها نمطا دراميه بسرعان ما يتجلى مع النظره الاولى . واذا كانت الشعائر الدنية عند اليونان هى المبرد الأول الذى انبثق عنه المسرح اليوناني ، لذا نحا الناظرون فى المسرح المصرى هذا المنحى .

وانا لنجد هذا النمط الدرامى متمثلا فى الشعائر التى تنزع الى التذكير بالأحداث القديمة أو النائية بحركات وألفاظ يسترجع بها الفكر صورها ولم يكن هذا من العرض المسرحى فى شىء اذا لم يكن ثمة نظارة بالمعنى الحق • وما كان شهود العرض غير هؤلاء المتبتلين الذين يحضرون الصلاة •

نلمس هذا فى الحفل الذى يقام فى التاسع عشر من هاتور أحياء للذكرى العثور على « أوزريس » واهتداء ايزيس الى جيئته فى وصف هذا الحفل بلوتار خوس فقال : ..

« ينحدر الناس فى امسية اليوم التاسع عشر الى شاطىء البحر ويحمل حفظه الاردية » والكهنة السلة المقدسة وبها صندوق من الذهب صغير يصبون فيه ماء عزبا كانوا قد نزحوه على حين تروى تهيمات الحضور بالعثور على أويريس ثم يقتطعون طينة خصبة يعجنونها بهذا الماء ومزع من الافاوية الذكية والطيب العزيز ويصورون منها تمثالا صغيرا على هيئة هلال يكسونه ويتحلونه •

وهذا الحفل بطابعه الشعائرى الرمزى يبدو جملته بعيدا بعدا شاسعا عن أن يكون غرضا دراميا غير أن هيرودوت قد شهد فى باير بجيس قبل ذلك بقرون عدة حفلات دينية أقرب الى الواقع •

وحين لا نجد الوثائق المصرية تعرض للحفلات الدينية التى وصفها هيرودوت وبلوتارخوس فى ذمة فانا نجدها تعرض لشعائر مشابهة فى مواطن أخرى وظروف مختلفة محضركة باير بجيس المقدسة ، لهـا ما يماثلها وخاصة فى حلقتين من حلقات المسرحيات الأوروبية الدينيـة المحببة د المعروفة فى أبيدوس التى نستطيع ان تستجلى خطوطها العامة بنقش من نقوش القرن العشرين قبل الميلاد •

لهذا عدت حقا « مسرحية دينية محجبة » وكانت تبدأ بموكب يمثل انتصارات أوزيريس أيام حكمه المجيد لمصر وتسبق الموكب الشـارات

الحربية للمعبود أو أوفويس « وبواده » وهو الاله الذى يرمز له بابن آوى وكان يعد الفاتح للطرق ويحيط الكهنة وسط الموكب بقارب اسمه «قشمة» يحمل — كما فى باير ليحيس — تمثالا لاوزيريس وكان من بين الشعائر ان تكون ثمة جماعة من الناس متحفزون للحيلولة دون سير الاله وكأنهم الاعداء وهؤلاء كانت عاقبة أمرهم قطعا الضرب المبرح • كما نخال غير أن هذا كان لا ينالهم دون شك الا بعد أن يلحقوا بعض ضرر بمرافقى أوزيس فاذا ما دخل الموكب بعد أبيدرس الكبير منتصرا ، اغلقت الابواب وأقيمت فى قدس أقداسه • شعائر « المسرحية الدينية المحجبة » وبهـذا يتبين أن المسرحيات الدينية المحجبة وما على شاكلتها مما يعد الحديث عنها من نافلة القول ، كانت تبنى على شعائر تمازجها دراما ذهنية خالصة، ليس بينها وبين الشعائر من صلة غير كلمات غامضة مفحمة عن قصـد ، واذا كان السؤال الذى يشغلنا هو ما اذا كانت المسرحيات المصرية انبثقت كما انبثق المسرح الاغريقى من الحفلات الدينية كان استدلالنا لا يبعدنا عما نحن اخذون فيه • بل نراه ينتهى بنا أن عناصر التمثيل « التصور » التى تضمنتها الطقوس الدينية المصرية كانت تهدف أبدا الى الرمز والغموض والتعبير الخفى ، ولقد كان من غير الممكن لهذا أن يفض الى ازدهار فن درامى حقيقى •

العروض الدارمية

لقد علمنا أن ثمة فنا مسرحيا نبت فى مصر ، وانه نشأ مستقلا عن المسرحيات الدينية المحجبة ، وعلى نمط غير نمطها وان هذا كان فى عصر موغل فى القدم ، فلن نصا من النصين اللذين حققهما زيته والذى هو من غير شك ذا صلة بالدراما الحقة • يرجع الى منتصف الدولة القديمة ، ان لم يجاوزه •

هذا الى أننا نملك دليلا مؤيدا يرجعنا الى أوائل الألف الثانية قبل الميلاد ، وهو لوحة كشف عنها أوفو سنة ١٩٢٢ من خلال الحفائر التى

قام بها المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .

وعلى هذه اللوحة اهداء الى الاله هور من شخص يدعى « امجى » Emgi وكان تابعا لمثل متجول وبعــد سرد الدعوات المألوفة التى يكفل بها غذاءه فى الدار الآخره نجد ممثل « أليم » « ٩ » الريفى يذكر ألقاب مجده التى تهيىء له فى الدار الأخره جاء من بينها :

« كنت ذاك الذى يتبع سيده فى كل جولاته دون ضعف فى الاداء .. ولقد كنت أرد على سيدى فى كل أدواره : فاذا « قام بدور » الآله كنت « اقوم بدور » الحاكم واذا أمات أحييت » .

واذا نحن بهذا نرانا فى عالم لم تكن افكارنا لتمتد اليه ، وان كان يسيرا علينا تخيله اذ هو مألوف لنا فى ريف البلاد جميعها فلقد كان الممثلون فى عهد الأسرة الثانية عشر ، يقومون فى الميادين أو فى الدور كما هى الحال اليوم فيغنون ويرقصدن ، بل ويمثلون مسرحيات وفقا لبرامج مرسومة لهم والقرويون حولهم أيام الاعياد أو مع الأمسيات ولم يكن لنا ان نتخيل هذا عند قدماء المصريين قبل ان نجد الدليل بين ايدينا ، اذا كنا أسرى ذلك الاثر العميق الذى خلقه الاغريق فى نفوسنا بداعوهم أنهم خالقوا المسرح على صورته هذه التى هو عليها . وهذا النص المنقوش على الوجه أدفو نصه صريح فى دلالته على ان العرض لم يكن مقصورا على أداء مقطوعات موسيقية فحسب وان كانت ثمة تعبيرات كثيرة أساسها المحاكاة ، مما يجعل البعض يفتقر ان المسرح المصرح القديم لم يكن قائما الا على المحاكاة أو الحركات التى تشغل العروض المصرية القديمة .

جاءت مع النص هاتان النبذتان الهامتان الموجزتان « ١٠ » فى البرديتين التــاليتين :

بردية برلين « رقم ١٤٢٥ » :

تختار امرأتان ممشوقتا القد وتجلسان على الارض قدام (٢) البوابة

الأولى للقاعة الواسعة « أوسمة » ويكتب على منكب احدهما ايزيس ، وعلى منكب الأخرى نيفتيس ويوضع فى اليد اليمنى لكليتهما ابريق من القكشانى قد ملىء بالمــاء ، كما يوضع فى اليد اليسرى لكليتهما «ارغفة» خبز مقف •

بردية المتحف البريطانى :

نختار مثالثان طاهرتا الجسم عند روان قد حف شعر جسميهما وزين رأساهما بشعر مستعار « باروكة » وتمسك كلتاهما بدف فى يدها وقد كتب اسماهما على منكبيهما الأولى « ايزيس » الأخرى « نيفتيس » وتغنيان مقطوعات هذه الكراسة فى حفره الآله •

وكل ما فى هاتين النبذتين الهامتين لا يتفق دروح الطقوس الدينية وعلى أية حال فان لوحة ادفو تشير الى انه كانت ثمة عروض دراميـــة تتميز ساحتوائها على حدث حقيقى وكانت الأدوار موزعة بحيث يأخذ السيد دور الآله ويردهم الامير الى الحياة وهذه لا يتم الا فى جملة معينة من الأحداث المتتالية والتغيرات المفاجئة التى هى فى مجموعها دراما •

فى سبيل البحث عن مسرح مصرى

هذا هو علمنا عن المسرح المصرى القديم ، ولقد قادتنا الشواهد والأدلة التى وجدناها الى ان مصر شهدت نوعين من العروض المسرحية اتخذا سبيلين مختلفين لا يمكن الخلط بينها وهما : الحفلات الطقسيـــة والدرامــا الدينيـــة •

وكانت الحفلات الطقسية يقيمها الكهنة فى المعابد ، وقد يشارك فيها النظارة ، لم يكن من الدراما الا الاداء ، وما بعد هذا فا يحاءات وحركات شعائرية تصاحب المشاهد المسرحية فى تسلسلها ، وأقوال تضفى على هذه الطقوس ثوبا أسطوريا تصلح به لأن تكون دراما فكرية لا تقع العين فيها الا على رموز •

واليك هذا المثل بالاضافة الى ما سبق وهو سائق الملك الذى يحمل فى حفل المتنوع الى الملك وهو جالس بين حاشيته ، وجبه قليلة وبقدمها له ويقول « اننى أقدم لك عينك فلتكن بهارا راضيا » فيقول الحاشية راجين « ضمها فى وجهك » •

وبهذه الكمات الغامضة التى يدق على ألواعين سرها تمضى أحـداث الدراما الى حور عينه التى كانت سبقت قد اقتلعها فى معركة معروفة كانت بينهما وأن أبناء حور الحاضرين الحفل قد طلبوا الى ابيهم ان يرد عينه الى مكانها فى وجهه •

أما المسرحية الدينية فكانت شيئا آخر يخالف هذه المخالفة كلها • فلقد كانت مسرحية حقة بمدلولها الذى نعرفه اليوم ، تحاكى فيها المحاكاة كلها أحداث المـاضى بصورها أو كما تخال • كما يعتمد فيها على الاشخاص والحركات والحوار وليس ثمة رموز يقصد بها اثارة ايحاءات معينة لهذا كانت عرضا مسرحيا لا عرضا طقسيا •

ونحن لا نعرف الى اليوم ــ كما رأينـا ــ غير القليل من الأدب الدرامى المصرى القديم وما نعرف عن الحفلات الطقسية ــ المسرحيات الدنبة المحجبة ــ غير « شعائر تتويج سنوسرت الأول » التى جاءت فى كراسة لمخرج الدراما • وفيها شرح للنصوص المقدسة •

ثم مشهد « مسرحية حور الدينية المحجبة » وهو كراسة خاصة بحوار الممثلين وهذا النص قد انتهى الينا عرضا ، لأن كان فى ثنايا ديوان سحر معروف يحكى طويفة من التعويذات • ولكن علينا اذا شئنا ان ننتهى الى نتائج جادة ــ ان نحدد أولا المعالم التى نستطيع بها فى لحظتان أن نتبين الطابع الدرامى فى النص المصرى القديم ــ كما ان علينا أيضا مراعاة الحالة التى نتوقع أن نجد عليها هذه المقتطفات التى نسعى الى بحثها •

يعقوب صنوع ونشأة المسرح المصرى

نشأة صنوع وحياته :

كان مولد يعقوب فى الخامس عشر من أبريل فى حى باب الشعرية بالقاهرة وقد ولد لأبوين يهوديين وكان خامس مولود لهم ولم يعش سواه ولذا يحكى لنا فى مذكراته كيف ذهبت به والداته الى مسجد الشعرانى وطلبت من شيخه تهبه للاسلام وبالفعل برت بوعدها . ومع ذلك فقد شب يعقوب فى المدرسة يحفظ القرآن والانجيل والتوراه ومما يؤثر انه حفظ الكتب الثلاثة ولم يبلغ الرابعة عشر من عمره بل انه كان يقول الشعر والزجل فى تلك السن المبكرة ولم يبلغ الخامسة وعشرين كان يتقن احدى عشرة لغة أجنبية هى العبرية والتركية والانجليزية والفرنسية والايطالية والروسية والبولونية الى جانب العربية وكان يترجم اليها ومنها بلغة سليمة .

ويحكى صنوع كيف انصرف بعد ذلك الى تأليف التمثيليات باللغة الايطالية ونذكر منها مسرحية بالفرنسية باسم « السلاسل المحطمة » وقد مثلت هذه المسرحيات على مسرح الجالية الايطالية بالقاهرة وفى ايطاليا نفسها وقد لقيت نجاحا لا بأس به .

مسرح يعقوب صنوع :

درس صنوع اتجاهات المسرح الايطالى أثناء بعثته ثم شاهد الفرق المسرحية التى يستقدمها الحكام والمستعمرون من الخارج للترفيه عن الجنود ولابد له ان سمع عن انشاء المسرح العربى اللبنانى سنة ١٨٤٧ ثم سوريا ووجدان التربة المصرية أصبحت مهيأة لغرس بذور أول مسرح مصري متكامل وكان ذلك عام ١٨٦٩ .

وذجد صنوع يروى لنا قصة أنشاء مسرحه :

« ولد مسرحى على منصه مقهى موسيقى كبير فى حديقة الهواء الطلق

قائم فوسط حديقتنا الجملية حديقة الازبكية بالقاهرة فى تلك الحقبة أى سنة ١٨٧٠ كانت فرقة فرنسية مجيدة من الفرنسين والمغنين والممثلين وفرقة مسرحية ايطاليا تقدمان للاوروبين فى القاهرة أطيب متعة • وقد درست كبار كتاب الفرنسيون والايطاليين ولكنى قبل ان اشرح فى انشاء المسرح العربى درست دراسة جدية عن جولدنى ، وموليير وشريدان فى لغاتهم الفرنسية والايطالية ثم يذكر انه قدم فى خلال عامين متتالين حوالى ٣٢ مسرحية تتراوح ما بين المشهد الواحد والتراجيديا والروايات المترجمة عن الفرنسيين ثم يبدأ دوره النجاح بد الشهور الأربعة الأولى •

« وبعد أربعة أشهر من حياة هذا المسرح القومى دعانى الخديوى مع فرقتى للتمثيل على مسرحه الخاص بسراى « قصر النيل » ومثلت ثلاث روايات : البنت العصرية • غندور مصر • الطريقة كلها كوميديات اجتماعية شرقية ذات معنى اخلاقى وبعد مشاهد الرواية الممتعة منى الخديو وقال لى امام وزرائه وكبار بلاطه « اننا نديين لك بانشاء مسرحنا القومى » ان ما نقدمه من ألوان الكوميديا والأوبريت يعرف شعبيا بالفن المسرحى انك انت موليرنا المصرى وسيبقى أسمك •

فى العام التالى (١٨٧١) ثلاث روايات أخرى على مسرح الكوميدى الفرنسى بالقاهرة « وصفق الجمهور لفرقتى الخديو وكذلك ولكن كان فى القاعة المسرحية بعض ذو النفوذ والبرا عداء التقدم والحضارة أمتعوا الخديو بأن فى رواياتى تتضمن تلميحات ماكرة واشارات خفيفة ضده وضد حكومته فأمر بأغلاق مسرحى من أثار « سخط الجمهور الشديد » وكان السبب المباشر فى اغلاق مسرح صنوع مسرحية « الوطن والحرية » وكان الخديوى يرى فيها مساسا بحكمه وتعريضا لحاشيته بعدذلك توقف المسرح من الناحية الرسمية •

احمد ابو خليل القبانى

وبديات المسرح الغنائى

حيـاة القبـانى :

نشأ فى أسرة متدينة حيث ادخله والده « محمد اقبيق » كتاب الحى تحفظ القرآن وأصول الدين ثم انتقل الى المسجد الاموى وكان القبانى الى تفوقه فى الدراسة الدينية يميل الى حضور الليالى الفنية التى تقـام فى مقاهى دمشق وملاهيها ومن خـلال ذلك شغف بالغنـاء والموسيقى والتواشيح وقد سبب له ذلك اضطهاد والده وأسـاتذته ثم حرمانه من الدراسة وفى حياة المنزل لجأ الى خاله الذى شجعه علي مزاولة هذا الفن.

مسرح القبانى فى مصر :

ظل أبو القبانى فى عزلته حتى عام ١٨٨٣ حين زار المطرب المصرى عبده الحمولى وهو من رواد المسرح وعلم ما وصل اليه القبانى دعـاه الى مصر وكان تشجع فن المسرح فى ذلك الوقت وترعى هواته •

وكان أن حضر القبانى الى اسكندرية فى شهر يونيو ١٨٨٤ بـدء عمله المسرحى بهـا •

لقى القبانى فى الاسكندرية اقبالا كبيرا على الانتقال الى القاهرة وفيها استأجر مسرح البوليتاما حيـث عرض عليه مسرحياته الغنائية التى كان يؤلفها ويلحنها عبده الحمولي وكذلك المطربة ألمظ «زوجة الحمولي».

« ولما كان القبانى مشهورا ، كان سلامة حجازى يرى ان يبعث اليه بعض افراد جوقته فانضموا اليه وعلى رأسهم أبو العدل المتندى ولأن القبانى كان يصنع اللحن ويوقعه بأصول موسيقية كأمهر رجـال الموسيقى الفنيين » وبذلك رجع أفراد فرقة سلامة حجازى اليها وقـد تعلموا من القبانى مانافسوه به فيما بعد واستطاعت الجوقتان احراز شهرة

واسعة فى عالم المسرح والغناء فى مصر ولما اتسعت إمكانيات القبانى المسرحية والفنية كثرت العناصر النسائية لديه وشاهد جمهوره عناصر كثيرة مثل ألمظ ومانللى ومريم وملكة سرور فضلا عن بعض كبار الممثلين والمطربين مثل عبده الحمولى وسلامة حجازى ظل أبو خليل القبانى يقدم فنه المسرحى فى مصر حتى سنة ١٩٠٠ حوالى ثلاثين مجمعه مؤلفه ولم يقدم غير مسرحية واحدة عن راسين وهى « متريدات »وقد امتاز مسرحه باستلهام موضوعات من التراث الشعبى ولا يغير فيه الا قليل . وقد حرص على أن تكون اللغة التى يؤلف بها خليطا من الفصحى واللهجات العامية وحجته فى ذلك أن تخطى بقبول شتى الطبقات ويستسيغها كل ذوق .

ومن سمات مسرح القبانى أيضا أو حالة الرقص الايقاعى الجماعى فى بعد مشاهد المسرحية ومن أبرز الرقصات التى ادخلها رقصة السماح وهى رقصة أصلا نشأت فى الاندلس وكان يرقصها جماعات من الرجال أو النساء أو منها فيها

وقد تضمنت مسرحيات القبانى الكثير من الاغانى الجماعية والفردية ومما يدخل كل فى بعض مسرحياته تحت بند الاوبريت .

من أهم سمات مسرح القبانى ألمامه بأنواع الديكور الذى يتمشى مع جو التمثيل .

من أهم المسرحيات الدرامية والغنائية التى قدمها القبانى فى مصر « عنترة العبسى » وقدمها على مسرح زيزينيا بالاسكندرية فى ٩ أغسطس ١٨٨٤ ومسرحية «انس الجليس» وقدمها بدار الاوبرا ومسرحيات «ناكر الجميل » « الكواكبان » « أسد الثرى » « قوت الارواح » (البناء العزم) (عفة المحبين) (هارون الرشيد) (مجنون ليلى) .

أن فضل القبانى يبرز فى عدة حقائق يعرضها تاريخ المسرح فى بلادنا وحفل ان بعض كبار فنانينا اقتضى أثره مثل كامل الخلعى اوعبده الحمولى وسلامة حجازى حيث شاركوه تقديم الاوبريت .

- مضى القبانى وترك خلفاء له واصلوا السير وشقوا الطريق نحو مسرح مصرى صميم ، وهذا ما كان على يد سلامة حجازى فى حفل المسرحية الغنائية ثم مسرح سيد درويش من بعده .

محمد عثمان جلال

والمسرح الكوميدى

ولد محمد عثمان جلال المصرى بن يوسف الحسينى عام ١٨٢٩ فى بلدة (ادنا القس) مركز الواسطى بمحافظة بنى سويف وكان والده من كتبه بيت القاضى . وقد تـوفى والده ولمـا يبلغ السابعة وكفله جـده فأدخله المدرسة ثم عهد به الى المعلمين حتى حفظ القرآن الكريم وتعـلم الخط ومبادىء الحسـاب ثم ادخله معه قصر العينى وكان أكثرهم من الجراكسة وتعود التلميذ على القراءة والكتاب والاملاء بالصحة .

ولمـا انتقلت مدرسة الطب فى أبى زعبل الى القصر العينى انتقل عثمان جلال مع التلامذة اليها ودرس الحساب والهندسة والنحو . وأبدى تفوقا ملحوظا جعل رفاعة الطهطاوى يأخذه الى مدرسة الألسن حيث تلقى علوم اللغتين العربية والفرنسية .

مسرح عثمان جلال

لم تقل براعة محمد عثمان جلال فى ترجماته عن سائر أعماله الادبية الآخرى وكانت باكورة ترجماته المسرحية أربع مسرحيات كوميدية عن موليير » وهى « النساء العالمات » « مدرسة الأزواج » (مدرسة النساء) أو (الشيخ متلوف) وقد نشرها فى كتاب واحد بعنوان « الاربع روايات فى نخب التياترات » ونشرتها المطبعة العامرة الشرقية .

وقد مثلت هذه المسرحيات الأربع على المسارح المصرية منذ وقت طويل فمثلت « مدرسة النساء » سنة ١٨٩٥ على مسرح سليمان القرداحى

بالإسكندرية وبعدها بأيام مثلت « النساء العاملات » واعيد تقديمها فى مواسم فرقة التراوصى بالاسكندرية والقاهرة وطنطا ثم مثلتها فرقة عكاشة ثم فرقة شركة ترقية التمثيل العربى ثم قدمتها فرقة جورج أبيض ثم الفرقة القومية ومن اخراج زكى طليمات فظلت تقدمها الى اليوم •

نقل عثمان جلال هذه المسرحيات بلغة الزجل المصرى لانه لم يدع لاستخدام اللغة العامية لسهولة فهمها فحسب بل لانها انسب من الفصحى فى التعبير المسرحى ولانها اشد امتلاكا للنفس وتأثيرا فيها •

فى عام ١٨٩٦ نشر عثمان جلال رواية (الثقلاء) عن موليير أيضا واتبع فى ترجمتها نفس الأسلوب الزجلى • وقد قدمتها فرقة أولاد عكاشة على مسرح الازبكية فى موسمى ١٩٢١ د ١٩٢٢ لاقت نجاحا كبيرا

أما مسرحية المحترمين فهى المسرحية الوحيدة التى ألفها عثمان جلال ولم تنشر الا بعد وفاته ولكنها لم تمثل حتى الآن وقد يرجع ذلك الى ضعف بنائها المسرحى•

فى عام ١٨٩٢ يقدم جلال للمطبعة أربع روايات أخرى تتخذ الطابع التراجيدى هذه المرة • يحافظ على لغة ترجمته الزجلية العامية اذ كان متعمد عثمان جلال يستخدم لغة الزجل فى ترجمته أو تمصير مسرحياته الكوميدية وينجح فى ذلك فأننا لا نتفق معه على ترجمة المسرحيات التراجيدية بنفس الاسلوب • لان التراجيدية جلالها وجوها الذى يسمو على جو الكوميديا بما فيه من جديه ووقار وبما تمثله شخصياته من مراكز اجتماعيه يختم عليها بأسلوب غير أسلوب العامة • ان كان عثمان جلال يرى فى ذلك انها تقربها الى أذهان الجماهير •

ومع ذلك فقد كان عثمان جلال وحده مرحلة هامة فى تاريخ المسرح المصرى فى ميدانى الكوميدى والتراجيدى •

فى بداية كل مسرحية كان يقدم تلخيصا مبسطا لها ويحتفظ بأسماء الشخصيات الافرنجية كما هى فلا يعربها هذه المرة وان كان يبدل اسم

« افيجينا » الى «أفغلنية » ويلاحظ انة يترجم فصل act الى قطعة وكلمة Scene هكذا وهذه الرواية مأخوذة من تاريخ قدماء اليونان •

ومازالت أعمال عثمان جلال يحتفظ بروزقها وطلاوتها الى اليوم رغم ما نجده فى أسلوبها الزجلى مع بعض التنقل نظرا لاختلاف العصر والبيئة الاجتماعية وعلامة مميزة على أصالة هذه الاعمال وارتباطاتها الاجتماعية فى مرحلة خطيرة فى مراحل حياتنا •

مسرح انطون

والمسرح الاجتماعى

ولد فرح أنطون باحدى القرى القريبة من طرابلس بلبنان عام ١٨٧٤ وتلقى تعليمه الأولى بها وعندما بلغ الثانية عشرة من عمره التحق بمدرسة «بكفتين»وهى مدرسة للروم الأورثوذكس فى دير فوق طرابلس وكانت يؤمئذ على جانب كبير من حرية الفكر اذا كانت تدرس العلوم والأدب والفقه الاسلامى الى جانب اللغات العربية والتركية والفرنسية والانجليزية وكان من سوها ينتمون الى طوائف دينية مختلفة بحكم المواد التى تدرسها وقد تركت هذه المدرسة فى نفس فرح انطوان اثر كبير البعدها عن التعصب الدينى آثاره الادبية والمسرحية •

بدأ فرح انطوان الياس أنطوان وهذا هو اسمه بالكامل — حياته الأدبية ويهمنا الجانب القصصى والمسرحى منها • ونذكر منها قصة «العالم الجديد أو مريم المجدلية » استوحى فيها مذهب ينشه فى دعوته للقوة والصراع بين البشر وحق البقاء • كما نذكر قصة « الدين والعلم والمال » ورواياته الطويلة « مملكة أورشليم » وقد حاول فى بداية حياته نظم الشعر ولكن توقف بعد محاولات قليلة وتعمق حول افكار نيتشه وتولستوى واعترف فى نهايتها بأنه لم يستفد شيئا منها غيره الحيرة والاضطراب

اثره فى المسرح :

حين وقد فرح أنطوان الي مصر في مطلع القرن العشرين بمهرته حياه المسرح الوليد ، وشارك بانتاجه في اثرائه وسار على درب المعربين والمترجمين وبدء بترجمة « أوديب الملك » لسوفوكليس ومثلت على مسرح دار الأوبرا ثم عرب مسرحية « الساحرة » لساردو وقدمتها فرقة جورج أبيض حيث قام ببطولتها وشاركه فيها بالتمثيل احمد فهيم وأعضاء الفرقة •

المسرحية الأولى هى « البرج الهائل » وقد عربها عن اسكندر ديماس الأب وقد مثلتها فرقة سلامة حجازى ثم قدمتها جورج أبيض ومن الطريف ان تمثيل جورج أبيض لهذا الدور كان سببا لترشيحه لبعثته فى فرنسا • وكان لها اثرها البالغ على حياته المسرحية •

والمسرحية الثانية هى « ابن الشعب » التى عربها فرح انطون عن اسكندر ديماس الاب أيضا وقدمت عام ١٩٠٤ ومثلتها فرقة اسكندر فرح وسلامة حجازى وجورج أبيض •

وفى امريكا انبهر انطوان بما اشتملت عليه من وسائل الاغراء والدعاية والترف المادى ، والحياة العصرية وعاد بفكر جديد واراء تبغى الاصلاح والترقى •

أجرى محمد تيمور — أحد رواد المسرح — محاكمة أدبية لفرح انطون فيها بتقديم اعلانات غير حقيقية تهدف الى اغراء الجمهور دون أن تقدم ما ينفعه وكان من عادة فرح انطون ان يوزع اعلانات مطبوعة ليقدم المسرحية بأسلوب مبالغاً فيه بهدف الى اجتذاب الجمهور الى مسرحه بأى ثمن ورغم كل ذلك • فمما لا شك فيه ان فرح انطون يمثل فى تاريخ المسرح العربى بعامة ، والمصرى بخاصة جانبا هاما وضروريا ، ويكفيه انه نقل المسرح من عهد الترجمة والتحضير الى عهد التأليف والاقتباس ، انه أول من نادى بفكرة المسرح الاجتماعى الذى يهدف للاصلاح الاخلاقى • كما كان صاحب دعوة لفنا وقتية تخدم المسرح •

محمد تيمور

والمسرح الواقعي

حياة محمد تيمور :

ولد محمد تيمور ١٨٩٢ من أسرة ثرية من أصل تركى هى أسرة تيمور التى اشتهرت بحب الأدب والفن والثقافة وبرز من ابنائها أحمد تيمور والدة عائشة التيمورية (عمته) ومحمود تيمور (شقيقه) الذى يصغره بعامين وكانوا جميعا من الرواد فى مجالات الفنون الشعبية والشعر والقصة والمسرحية •

شب محمد تيمور فى هذه الاسرة المثقفة وهو الأدب والاطلاع حتى لقد حفظ معلقة امرىء القيس وهو فى الثامنة من عمره • وكذلك بعض مقطوعات قدامى الشعراء العرب • وبدأ محاولاته فى قرض الشعر وهو فى العاشرة من عمره وفى المرحلة الثانوية التى انهاها ولم يبلغ العشرين وفى مطلع شبابه هوى التمثيل وكان يتردد على كافة المسارح مشاهدا متأملا ذلك بحكم احتكاك أسرته بالميدان الثقافى وكان يشارك بالقـــاء مقطوعاته الشعرية فى الحفلات المدرسية ولقى نجاحا كبير من الالقاء والتمثيل مما شجعه على حب المسرح والاكثار من التردد عليه وكعــادة أبناء الاغنياء فى السفر للخارج لاستكمال تعليمهم • أرسلته أسرته الى برلين لتعليم الطب ١٩١١ ولكن لم يكن يميل الى هذه الدراسة فتركها بعد شهرين وتوجه الى فرنسا لدراسة القانون ولم يميل الى هذه الدراسة بعد رسوبه فى السنة الأولى مرتين ، انما احب التمثيل والأدب فأخــذ يشاهد شتى العروض المسرحية فى باريس •

المرحلة الاولى فى مسرح محمد تيمور :

كان محمد تيمور يحضر الى مصر كل عام فى اجازة صغيرة وفى آخر اجازة له ١٩١٤ قامت الحرب العالمية الأولى منعته من العودة لباريس

وشغل بحياة المسرح فى مصر وفى ذلك الوقت نشئت جمعية انصار التمثيل التى أسسها محمد عبد الرحيم المدرس بالمدرسة السعيدية فأنضم اليها محمد تيمور وكانت الجمعية تعمل فى تلك الوقت على اخراج رواية «الممثل دافيد جرك» فساعدها فى تحضيرها وتمثيلها •

المرحلة الثـانية :

انتقل محمد بعد مرحلة المقطوعات ممثلا وناظما الى الاشتراك فى روايات كاملة ، بدأ بدور صغير فى مسرحية « دافد جرك » ثم بدور أكبر فى مسرحية هاملت اشترك بعد ذلك فى التمثيل فى رواية «عزمبنتالخليفة» من تأليف ابراهيم رمزى ثم مثل بعدها فى رواية « الفـراش »وكـا فى ذلك الوقت يعانى صراعا نفسية بين استمراره فى التمثيل وبين خضوعه لرأى والده • اخيرا انتصر رأى والده فى تعيينه امينا فى سرايا السلطان حسين وعاش فى تلكالفترة منعزلا عن حياة المسرح •

ومما كتبه محمد تيمور عن الحياة المسرحية فى مصر مرت بمراحل أربعة هى :

١ — مرحلة مجىء وفود من سوريا وعلى رأسها النقاش وأديب أسحق والقبانى حيث نشروا فيها بذور هذا الفن •

٢ — مرحلة احتراف سلامة حجازى التمثيل العربى •

٣ — مرحلة الشيخ سلامة حجازى مع فرقته على مسرح دار التمثيل العربى بعد انفصاله عن اسكندر فرح زودوا مسرحياته بالمناظر الجميلة والديكورات الفخمة •

٤ — مرحلة قدم جورج أبيض فى رحلته الدرامية الى مصر ١٩١٠ ولكن هذا كله لم يصادف النجاح اللازم الى الأسباب التالية :

١ — تهافت الفرق على تمثيل الرويات المترجمة التى لا يفهمهـا الشعب المصرى •

٢ ـ سوء ادارة هذه الفرق اذا هدفها الربح الكثير ٠

٣ ــ الجمهور غير الناضج بمعنى ان الاكثرية لا تقدر قيمة الفن وقد نجح تيمور فى تلك الفترة كممثل ٠

المرحلة الثالثـــة :

ظهر محمد تيمور كناقد مسرحى من خلال مشاهدات عملية دارسة لشتى العروض وكتب اكثر من اربعين مقالا فى صحف السفـــور، والمنبر والاخبار من أجود ماكتبه محمد تيمور فى هذه المرحلة مقالاته عن فرح انطون وابراهيم رمزى ونجيب الريحانى وسلامة حجازى وجورج أبيض ولعل أهم مظاهر هذه الفترة الثالثة فى تيمور المسرحية دخول ميـــدان التأليف المسرحى ممثلا ٠-

١ ــ لم يتم رسائل مجبور أفندى اذ لم يكتب منها غير رسالتين ٠

٢ ــ لم يتم رواية الشباب الضائع ٠

٣ ــ لم يكتب من رواية جلال الموت غير فصل واحد ٠

٤ ــ لم ينجز من رواية الفتوة غير فصل واحد ٠

أما الاعمال التى أكمل تأليفها :

الأولى « العصفورة فى القفص » كوميديا مصرية ذات أربعة فصول
الثانية « عبد الستار أفندى » كوميديا مصرية ذات أربعة فصول
الثالثة « الهـــاوية » ٠

يتميز مسرح تيمور بسمات ثلاثة :

١ ــ انه يكتب باللغة العامية المصرية لأن كان يجدها أكثر مطابقة للحقيقة ٠

٢ ــ الواقعية فى اختيار الموضوع وانتزاعه من المشاكل ٠

٣ — القدرة على صياغة حوادث المسرحية بدون مغالاة أو حشو •

لعلنا نلاحظ من تتبع هؤلاء الرواد الخمسة انهم يشتركون فى صفة الادب بمعنى انهم جميعا ادباء • فصنوع والقباني كانا فنانين وشاعريين وفرح انطوان كان أديبا ومفكرا ومحمد تيمور بحكم نشأته فى أسرة مثقفة كان شاعرا وكاتبا وناقدا •

يشترك هؤلاء الرواد فى صفة أخرى وهى النشأة التربوية العالية والتعليم الجاد ولعل دراسة أربعة منهم صنوع والقباني وتيمور وعثمان جلال للقرآن الكريم وعلوم اللغة •

الصفة الثالثة هي الميل الجامح لفن المسرح واحترافه عن حب ورغبة•
الصفة الرابعة التى تجمع بعضهم هى خضوعهم لظروف العصر فى تقديمها لهذه الأعمال •

التراث المسرحى العربى الاسلامى

يمكن القول — بكثير من الوثوق — بأن العرب والشعوب الإسلامية عامة ، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحى قبل منتصف القرن التاسع عشر واذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التى عرفها العرب فى شبه الجزيرة العربية قبل الاسلام والتى لم تتطور الى فن مسرحى كما حدث فى اجزاء أخرى من الأرض فسنجد ثمة اشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الاقل من الاشكال المسرحية وهو مسرح خيال الظل ويذكر الشابشتي فى موضع آخر من « الديارات » ان اللعب بخيال الظل كان معروفا على عصره ، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والاضحاك •

ويقول الباحث المسرحي شريف خازندار ان الخليفة المتوكل كان أول من وصل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص الى البلاط وأنه كان يميل الى التهريج والأغانى الهزلية • ثم أصبحت قصور الخلفاء مكان التجمع والتبادل الثقافى مع البلدان •

أما العامة من الناس كانوا يجدون تسليتهم المحببة عند قصاصين منتشرين فى طريق بغداد يقصون عليهم نوادر الاعراب والخراسانيين وقد يحاكون العميان وقد يحاكون الحمير • ومن اشهر هؤلاء : ابن المنازلى وكان يتكلم على الطريق ديقص على الناس اخباره ونوادره •

ونحن نعلم من نداء اصداره الخليفة المعتمد يحظـر فيه نشـاط هؤلاء الفنانين أو الممثلين فى الواقع انهم كثروا وكثرة مفرطة فى عهـده ، وانهم كانوا يتخذون المسجد والجامع مقرا لهم يحكون فيه الحكايات بهذه الطريقة التمثيلية الواضحة •

وقد حفظ لنا الجاحظ بعينه الخبيرة صورة دقيقة لفن هؤلاء الحكائين أو الممثلين فى الواقع ، ممثلين فوريين نيتخذون مادتهم من الواقع مباشرة قال الجاحظ « انا نجد الحاكية من الناس يحكى الفاظ سكان اليمن مع خارج كلامهم لا يغار من ذلك شيئا وكذلك تكون حكايته للخراسـانى والاهوازى نعم حتى نجده فأنه اطبع منهم فاذا حكى كلامه «الفأ فاء» فكأنما قد جمعت كل طرفه فأفاء الارض فى لسان واحد وتجده يحكى الاعمى بصور ينشها لوجهه وعينه واعضائه لا تكاد وتجمع بين ألف أعمى واحد يجمع ذلك كله فكانه قد جمع جميع طرفات حركات العميان فى أعمى واحد • ولقد كان أبو دبوبجة الزنجى مولى آل زياد يقف بباب الكوخ يحضره المكاريين فينهق ، فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولامتعب لهم الا نهق •

فهؤلاء الحكاءون أو الرواة اذن هم فنانون مسرحيون لا شك فيهم فنانون من طراز ممتاز فلا أحد يكتب لهم شيئا ، انما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعايب الافراد فيجمعون هذه الخصائص والمعايب فى شخصية كلية أو مركبة كما يقول النقد الحديث ويجعلون منها مـادة للفكاهة التى تسر الناس عامة وخاصة •

ولنلحظ فى هذا السبيل حرص الجاحظ على أن يذكر مرتين أن فن

هؤلاء المحاكين يفوق الطبيعة • تستجيب الحمير لاصواتهم المقلدة عن طريقهم ، ولا تتحرك لنهيق يصدره حمار حقيقى •

كذلك كان الشعب يتسلى فى تلك الاوقات البعيد بفن القرار والحواء كما لا يزال يفعل حتى يومنا هذا •

يظهر أن الخليفة المتوكل • الذى مربنا ذكره كان يكن ودا خاصـــا للمثلين وأصحاب المساخر والملاعب المضحكة عامة • فما من مناسبة اجتماعية مرت به الا ودعاهم الى اللعب أمامه • ولما انتهى من بناء قصره الجعفرى ، استدعى اصحاب الملاهى ومنحهم ــ هذا احفل ــ مليونين من الدراهم • بل أن اشتغل بالاخراج المسرحى ذات مـرة فشرب فى قصـــره المسمى بالبراكوار ، فقال لندمائه اريد ان اقيم احتفالا بالورود ، ولم يكن ذلك ذلك أوانها ، فقالوا : ليست هذه أيام ورد ولكن الخليفة الفنان لم يقف حائر أمام هذه العقبة الهينة ، فأمر بسك خمسة ملايين درهم من الوزن الخفيف وطلب ان تصبغ بالالوان • الاسود والاصفر والاحمر وان يترك بعضها على لونه الاصلى •

ثم انتظر حتى يوم ريح فأمر ان تنصب قبة لها اربعون بابا ، فأصبح فيها والندماء حوله وعلى الخـــدم وعددهم سبعمائة • أقبيـــة جديـــدة وقلنسوات لكل منها لون يغاير سائر الاقبية والقلنسوات وأمر المتوكل بنثر الدراهم كما ينثر الورد • وكانت الريح تحملها لخفتهـــا • فتطاير فى الهواء كما يتطاير الورد •••

وبهذا تم للخليفة • الفنان والمخرج المسرحى ما أراد •

وكان المتوكل ، الى جانب هذا التوجه الى فنون العرض المسرحية يكن ودا خاصة لجماعة من المثلين الهزليين أطلق عليهم بسم «السماجة» بتشديد الميم وتصادف ان دخل اسحق بن ابراهيم ، على المتوكل فى يوم نوروز ، فوجد هؤلاء السماجة بين يده • وقد قربوا منه للقط الدراهم التى تنثر عليهم وجذبوا ذيل المتوكل ، فولى مغضبا • فولى المتوكل وقـــال

ويلكم ، ردوا أبا الحسين فقد خرج مغضبا فقال له المتوكل ما أغضبك ، ولم خرجت ؟ فقال « ياأمير المؤمنين عساك تتوهم ان هذا الملك ليس له من الاعداء فطل ماله من الاولياء • تجلس فى مجلس يبتذلك فيه مثل هؤلاء الكلاب تجذبوا ذيلك ، وكل واحد منهم تتكر بصورة مكرة ، فما يؤمن ان يكون فيهم عدو قد احتسب نفسه ديانه وله نية فاسدة فقال المتوكل « ياأبا الحسن لا تغضب • فوالله لا ترانى على مثلها ابدا » وبنى للمتوكل بعد ذلك مجلس مشرف ، ينظر من الى السماجة •

وهكذا ، لم يتخل المتوكل عن حبه لتمثيل السماجة وانما صنع لنفسه مقصوره يجد منها العرض من بعد أى أنه بنى مسرحا بدائيا • مثلوه السماجة وتفرجه الوحيد المتوكل •

كثيرا من الاحتفالات والمناسبات الرسـمية كانت تخرج اخراجا مسرحيا متقفا •

ومن اللافت للنظر ان انتشار الغناء قد دفع الى قيام ما يشبه دور المسارح الغنائية الا ان ابن رامين الكوفى استقدم مغنيات من الحجاز •

على أية حال ، لا يمنع من اعتبار هذه الدار مكانا للعروض الغنائية بالمعنى الحديث حتى لو غاب عنها عنصر الاتجار بالفن •

ثم اصبحت هذا الدار مثلا اختراه بعض الخلفاء العباسين مثله الخليفة الواثق الذى كان يحب الحانات ويسعى الى رفع مستواها •

فا تخذ لنفسه اثنين منها الاولى ف (دار حرمه) والأخـرى على حافة شط دجلة فقد كان الرشيد والمأمون من بعده يخرجان للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة يتقدم الموكب فرقة من المشاه تحمل الرايات الخفاقة تتقدمهم فرقة الموسيقى بلباس خاص بها تصرح بالانغام الشجية ثم يظهر خلف الموسيقى رجال اشداء متنكبين أقواسهم ، شاهرين سيوفهم فهذا الموكب هو فى صحيحه عرض مسرحى مخرج بعناية مكانه طرقات بغداد وحركته المسرحية فى قصر الخليفة الى المسجد وبطله الرئيسى الخليفة

ومتفرجوه هم جماهير الناس والهدف منه ان يقع الناس موقع المتعة والرهبة الحق ان أى فنان مسرحى لا يتردد أبدا أن ينظر الى هذا العرض على إنه شيء جديد بالاعجاب والتسجيل فى باب العرض المسرحي الناجح.

وهذه العروض التمثيلية لم تتوقف منذ أيام العباسيين • وفى مصر الفاطمية والمملوكية ظل تيار من العروض التمثيلية مستمرا وظلت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس وأمتاعهم بأبهة الحكم •

ويقول ابن اياس فى الحديث عن ذهاب السلطان الغورى الى المقياس يومين فى جمادى الآخرة سنة ٩١٨ هـ •

ثم ان السلطان أوقد فى قاعة المقياس وقده حافلة باطنا وظاهرا وعلق اجمالا بقناديل فى القصر الذى أنشأه هناك • وعلى شرفات المقياس قناديل من احمال ومشاط حتى اوقع جامع المقياس والمأذنة ثم ان سكان بر مصر وبر الروضة علقوا فى بيوتهم القناديل فى الاحمال والأمشاط بطول البرين حتى اوقعوا المربع الذى أنشأه السلطان للسواقى تجاه بـر الروضة •

وفى الشوراع وفى حفلات الزواج والختان يمثل اللاعبون الشعبيون ما بين حواه وقرادين ومدربى حيوانات ولاعبى الاراجوز ولاعبى خيال الظل ، والممثلين والشحاذين والممثلين الجوالة ويقدم الجميع حياة تمثيلية متصلة ، حفرت فى وجدان الشعب مجارى عميقة •

وقد ظلت هذه العروض التمثيلية المختلفة موجودة فى القاهرة قرونا طويلة ينظر اليها أهل الرأي والفقهاء وبعض الخلفاء والسلاطين على أنها لهو فارغ وأحيانا محرم • وأحيانا أخرى يستمتعون بها هم أنفسهم •

ولننتقل الى فن مسرحى لا شك فيه عرفه العرب أيام العباسيين وهو فن خيال الظل •

وربما كان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل الى حاضرة العباسيين ثم إنه انتقل اليهم فلا شك هنا فى ان هذا اللون من ألوان الملاهي

هو ارقى ما كان يقدم ويعرض على العامة والخاصة من فنون الى جوار انه مسرح فى الشكل والمضمون معا . لا يفعله عن المسرح المعروف الا ان التمثيل فيه كان يتم بالوساطة عن طريق الصور يحركها اللاعبون ولابد ان مسرح خيال الظل كان قد قطع شوطا طويلا نحو النضوج حين انتهى الى يد الفنان المطبوع والماض : محمد جمال الدين من دانيال قال ان دانيال وهو يصف ما قدمه فى باب « طيف الخيال » من فن ظلى ممتاز « صنفت من بابات المجـون ..... ما اذا رسمت شـخوص وبويت مقصوصة وخلوت بالجمع وخلوت الستاره بالشمع وهى عبارة ينبغى ان نقف عندها متأملين فأنها تحوى أساسا فنية واضحة تشهد بأن فن ابن دانيال ـ خيال الظل ـ قد استطاع ان يرسى فى مصر المملكة ـ أي قبل حوالى ستة قرون من نشأة المسرح العربى المعاصر ـ فكرة المسرح فى بلادنا . وجه ابن دانيال هذه الرسالة الى صـديق له اسمه « على ابن مولاهم » والمتأمل للعبارة السابقة يجدها ارشادات مسرحية تدخل من باب النظرية والتطبيق العملى معا .

يقول بن دانيال : هيء الشخوص ورتبها داخل ستارة المسرح بالشمع، ثم اعرض عملك على الجمهور وقد اعددته نفسيا لتقبل عملك : كثنت فيه روح الانتماء الى العرض وجعله يشعر بأنه فى خلوة معك فاذا ما فعلت ذلك فستجد نتيجة تسرك ستجد العرض الظلى وقد استوى امامك بديع المثال يفوق الحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد وما كنت تتخيله له قبل التنفيذ وفى تقديرى أن اللحظة التى كتب فيها ابن دانيال هذه العبـارة قد كانت حاسمة فى تاريخ المسرح العربى عامـة . وفى تاريخ الكوميديا الشعبية بصفة خاصة .

- اقول هذا وفى ذهنى امران : اولهما أن المسرح العربى كان قد شهد قبل ابن دانيال محـاولات للانولاء وذلك فى بعض مقامات الهمذانى والحريرى وسواء ان اعتبرنا ان هذه المحاولات انتهت للاجهاض كمـا يذهب بعض الباحثين أو ان الدراما التى نشأت عليها هى نصفية حولها

ونصف رواية كما يذهب باحثون اخرون أو ان الدراما التى تكونت فى حضن المقامة قد كانت مسرحا فعلا • لم يمنعه من الازدهار والنمو الا حسا التشخيص عن طريق البشر •

ان نظرة ابن دانيال الى فنه هى نظرة جادة من وراء الهزل ، تجعله يضفى على مقصد حياته هذه الحياة الاضافية التى تضيف الى الرمى بعدا ثالثا وتكاد تجعلها شخصيات انسانية حقيقية تتحرك على المسرح •

كل ذلك يشهد بأن مصر عرفت دراما كاملة • ذات نظرية وممارسة للدراما الذى كان معروفا آنذالك فى العالم الوسيط فى اهمية بابـــات ابن دانيال ترجع ـــ بعد هذا الى أسباب تتصل بالماضى كما تتصل بالحاضر قد استقطبت ما فى المقامات من امكانيات الدراما • وهذه الامكانيات هى أهم ما استطاع الادب العربى ان ينتجه على سبيل المسرح ، قبل ظهور ابن دانيال •

وهى قد اقامت فى مصر مسرحا حقيقيا ، ليس فقط بما قدمته من أمثلة تطبيقية لفن المسرح بل وبما زرعته من تعاليم مسرحية •

غرست فكرة المسرح فى نفوس الناس وحفظتها من الضياع الى أن جاء الذى عرف فيه العرب المحدثون المسرح البشرى نقلا عن أوروبا •

فعن طريق خيال الظل عرف المصريون عادة الذهاب الى المسرح بما فى هذا من مقومات مادية واضحة • الاضاءة ـــ الالوان ـــ الازياء ، الحوار فنون الاداء المختلفة • من رقص وغناء وموسيقى ثم قص مسرحية من نوع آخر تعتمد على نوع الحوار •

والنتيجة العميقة لهذا كله ان مصر كانت مهيأة أكثر من غيرها من البلاد • لتقبل فكرة المسرح عامة • والمسرح البشرى بصفة خاصة حين أخذت الفرق المسرحية والافكار المسرحية ذاتها ترد الى بلادنا ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر •

ثم امتد اثر خيال الظل المصرى الى تركيا حين حمل السلطان سليم

الاول بعض من المخايلين المصريين ، امتد الخيال التركى من تركيا الى البلاد العربية التى نكبت بحكم الاتراك • مثل سوريا ومن جهة أخرى فقد ترك خيال الظل بعض الاثر فى الاراجوز وذلك حين اخذ نجم خيال الظل فى الأفول •

شكسبير

والمسرح الجديد

من أهم خصائص المسرح الحديث حيويته النابضة وقد انعكست هذه الحيوية على شكسبير فأصبح هذا الكاتب الذى رسخت اقدامه وقتلت أعماله بحثا ، ودخلت نصوصه محراب الاكاديمية ••• فاذا به فجأة على يد المخرجين الجدد لا قبيل اثارة الجمهور والنقاد من مسرح العبث •

* زيفـــاريللى :

ولعل الفضل فى ذلك يرجع الى زيفاريللى المخرج الايطالى المسرحى الذى ما أن يخرج عملا حتى يثير ضجة كبيرة ••• وزيفاريللى يتناول شكسبير وغير شكسبير من زاوية فردية بحته فردية تدفعه الى ذلك موهبة خلاقه وخيال واسع ••• استهتار بالاكاديمية والاكاديميين •

ولقد شجع زيفاريللى على موقعه مــن مسرح شكسبير غير أن مســرح شكسبير كان مسرحا شعبيا وان شكسبير ما كان لينسى جمهوره أبدا فقد كان دائما يكتب وعينه على التأثير المسرحى المباشر •

وآخر أعمال زيفاريللى لشكسبير ، وهو أول عمل سينمائى له قد أنتهى لقوه من يصوره هو « ترويض الشرسه » حيث اسند الدورين الرئيسين الى اليزابيث تيلور وريتشارد بيرتون • وواضح من هـذا الاختيار ان الزاوية التى سيعالج بها زيفاريللى علاقة النمرة بمروضها ولكن الى ان ترى هذا الفيلم ، لا يمكننا ان نحكم عليه وان كان من المؤكد انه سيكون مثار للكلام والجدل •

وكان آخر انتاج مسرحى لزيفاريللى هو مسرحية « جعجعة فارغة » التى أخرجها لمسرح القومي البريطانى وكما عوده زيفاريللى جمهوره ، فأن الأخراج جديد كل الجدة اذ ان زيفاريللى نظر الى المسرحية بنظرته الخاصة البحتة التى لم تستتمن بالدراسات الاكاديمية فالمسرجية كوميديا تعتمد على الحوار اللاذع والحدث السريع • بباتريس فتاة حادة الذكاء سريعة البديهة تمتاز بنظرة ثانية ولسان صريح لربطه السلافة : وهى لهذا الا نجد لها ندا من بين الرجال • وبنبركس الرجل الوحيد الذى يمكن ان يكون بذالها لهرب من سلاطه لسانها ثم انه يؤمن بالفردية ولا ينوى الزواج بها على الاطلاق وكل من الاثنين دائم السخرية من الآخر ويلاحظ بعض الشخصين فتتمايل على التوفيق بينهما عن طريق الايماء بان كلامنهما يذوب حيا فى الآخر ولكن كبرياءه يمنعه التصريح بهذا الحب وتملى بمليه هذا التصرف العدائى وتنتهى المسرحية بعد سلسلة من الحوادث المضحكة •

ومبارزات لقطة فى غاية البراعة ••• بزواج البرتين ••• ولقد كانت هذه المسرحية تمثل دائما وكأنها مكتوبة فى القرن الثامن عشر • حين كان الكتاب يهتمون كل الاهتمام بالحوار السريع • وعليه فكان المخرجون والممثلون يركزون على التلاعب اللفظى فقط •

ولم يترك زيفاريللى المسرحية تدور فى العصر الأليزابيثى بل اختار ان يحدد لها القرن التاسع عشر • وكان اختياره لهذا القرن • اختيارا واعيا مقصودا • كان يريد ان يقربها زمنيا الى ابعد اقصى حد • الى العصر الذى نعيش فيه • ولكنه عاش القرن العشرين حتى لايشتت الجمهور ويجعله ينظر الى المسرحية على أنها سرية تجريبية « شكسبير ممثلا بملابس حديثه » فاختار القرن الذى قبل العشرين •

ولم يكن زيفاريللي يحاول ان يبرر ما فعله ، فهو فنان خلاصة غايته اخراج مسرحية حية ولا يهمه بعد ذلك اذا كان قد اثار اساتذة الأدب الانجليزى أم لا •

* بيتر هول :

أما بيتر هول وهو احد مخرجى المدرسة الحديثة فى الفرقة الرسمية لشكسبير « فرقة شكسبير الملكية » وهو خريج جامعة اكسفورد ودارس وتخصص فى الادب الانجليزى • فكان لابد ان يفلسف ما يفعله زيفاريللى فأخذ يدافع عن مبدأ حرية اخراج المسرح القديم بطريقة حديثة • بل انه ذهب الى القول بأنه لم يأت المخرج بمفهوم جديد عصرى • لمسرحية فليس هناك ما يدعو للخروج بها الى المسرح • ولقد ساعده فى تطبيق هذه النظرة على مسرحيات شكسبير خصوبة نصوصها •

بدأ بيتر بتطبيق نظريته فى نص من اخصب النصوص وهو هاملت وكان له فى اختيار هذه المسرحية بالذات جرأة شديدة ما لها من مكانة خاصة فى قلوب الناس عامة وعند الاكاديميين خاصة اللذين كونوا مفاهيم محددة عن هاملت الشخصية وهاملت المسرحية • ولكن بيتر هول خـرج علينا بهاملت عصرى • هاملت وقد أطال شعره على طريقة التبلز وارتدى البنطلون الضيق •• هاملت ثائر غاضب لا هاملت حزين رومانسى انـه يرى فى هاملت الشاب المثالى الذى ينظر حوله فيرى واقعا غير جميـل ولكن واقع يفرض نفسه على الناس ويقول بيتر هول « ان شباب اليوم يشعرون نفس الشعور ازاء الحكام ، حتى بلا جريمة قتل » ان شباب اليوم مثل هاملت قد بلغ منهم اليأس الى درجة التى أصبحوا لا يريدون حتى ان يعملوا • مثلهم مثل هاملت ويستمر بيتر هول •

هناك محاولة جانبهم للاحتجاج •• ولكنها قد لا تتبلور فقد يسيرون فى مظاهرة بيتر هول • اذن المفهوم الميلودرامى للمسرحية « هاملت مجرد منتقم يريد ان يجد اللحظة الحاسمة للعمل » ورفض التفسير الرومانسى لهاملت « هاملت المتأمل فى الحياة الى الدرجة التى يجعل الفكر يشل حرية العمل » ورفض « التغير السيكولوجى » هاملـت لايريد ان يقتل عمـه لأنه فى قرارة نفسه معقداً بعقدة أوديب ولذلك فان عمه لم يفعل أكثر ما يريده عقل هاملت الباطن » رفض بيتر هول كل هذا وطلع علينا بهاملت

مراهق يتقزز من رياء البورجوازية والقيم الاجتماعية الزائفة ٠٠لهـذا نجد طريقة اداء الدور تختلف اختلافا جوهريا عن هاملت الذى ألفناه ٠٠ انه عندما يسير لا يفرقه فى أحلامه بل انه يسير فى عصبية واستهتار ٠٠ وفى حديثه الشهير مع امه رد على كلماتها التى نطق فيها على ان الموت شىء طبيعى فلماذا يبدو اليها فى هذا التوجيه رد عليها رافعا صوته فى وقاحة واخبرها ان لا يمثل الحزن وهو حين يرفض ادفيليا يرفض الفتاه التى تخضع لـمـا عليه عليها المجتمع من قيم زائفة بل يرفض فكرة الزواج نفسها ٠ وفى صراعه مع امه فى حجرة النوم لم تكن هناك أى أشعاعات اوديبيه ٠ بل ان هاملت كان يقارن بين ابيه وعمه ٠٠ الأول يمثل الضمة ، الثانى يمثل الزيف والوصولية ٠ ان كان بيتر هول قد اباح لنفسه ان يحقق من هذه بضعة مناظر ويركز على ان يقدم المسرح القديم على المسرح الجديد لصورة جديدة ٠

*** لورانس أوليفية :**

لا نقف محاولة تقديم شكسبير بصورة جديدة عنـد المخـرجين المتقدمين بل حتى رجل كلاسيكى التفكير مثل لورانس أوليفية حين قـدم عطيل حديثا قدمه بصورة جديدة جريئة ٠٠ لقد كان المفهوم السـائد لعطيل ان المغربى النبيل الرجل متزن الشخصية اميل الى صورة العربى الاصيل منه الى الزنجى المحارب ، بهذه الصورة لم يكن سهلا فهم تصرفه ازاء زوجته « ديدمونة » لذلك كان اوليفيه يفضل ان يلعب دور اباجو على انه دور متكامل يعطى الممثل فرصة لاظهار مواهبه ثم جاء لورانس وفسر عطيل تفسير جديدا ٠ فليس عطيل الشخص المتزن أو القـوى الشخصية ٠ انه اقرب الى الطفل منه الى الرجل ٠ انه بطل فى الحرب ولكنه ساذج لم يعرف دهاليزه بعد فى دهاليز المدينة الزائفة أصبح هناك تكافؤ بين عطيل وإياجـو ٠٠٠ احدهما يمثل ابساطة البدائية والآخـر الالتواء الحضارى ٠ أحدهما لا يعرف الشر والآخر يخلقه ٠ بهذا المفهوم أيضا أصبح الممثل لدور عطيل أن ينطلق يثور كالحيوان الجريح ويلغى

العقلية . ولقد قام بهذا الدور الصعب الممثل المشهور اليك جينيس واستطاع ان اثبت نفسه على هذا الخيط الرفيع بين الجنون وعزم طيلة الفصل الخامس بصورة عمقت فعلا : مفهوم المتفرج لمسرحية ماكبث .

تراجيديات شكسبير

* روميو وجيوليت :

ومقال (التلاعب بالالفاظ فى روميو وجيوليت) للناقد م.م ما هو يهتم بالناحية اللغوية فى المسرحية ومنطلق ما هو الصورة التى ترد فى البرولوج Prologe فى قول شكسبير (طريق حبهم الرصيف الذى يحف به الموت) فشكسبير هنا يحدد معالم رحلة رهيبة على طريق الموت .

هذا الشريان الأساسى فى المسرحية هو الذى يغذيها بصور تحيط بالرؤيا الكاملة لمصير العاشقين . مما يؤدى الى وحدة الصورة الذهنية فى المسرحية وتماسكها ولذلك فان أحد الصور التى تتردد فى المسرحية هى الموت كعرش لجوليت وفى ذلك تقول جوليت نفسها وهى تتساءل عمن يكون روميو عقب تعرضهـا اليه « اذا كان متزوجا مليككم قبرى سرير زفافى » وعندما تبلغها ابناء نفى روميو تصرخ قائلة « فليقبض الموت عذريتى لاروميو » وعلى هذا فان التلاعب بالالفاظ لا يساعد على تماسك بعين مفهوم التيك القديم لقد استطاع هذا المفهوم الجديد لشخصية عطيل ان يعطى اعماقا للمسرحية لم تكن لترى من قبل .

* جيسكل :

وليس معنى هذا ان كل المحاولات التى اجريت لاخراج شكسبير بطريقة جديدة بطريقة جديدة نجحت قد نجحت كل النجاح ... لقد كانت محاولة « جيسكل » المخرج الانجليزى ، لاخراج ماكبث من هذا النوع انما كانت محاولة جريئة .

« التوهم المخرج بأن حوادث المسرحية تقع فى استكتلندا ولكن بصورة

مبدئى الصورة ثم انه طلب من بعض الممثلين اللهجة المحلية الاسكتلندية لم يكن فى هذا — للأسف أى أثر مسرحى أو أى على مبنى المسرحية • لكن الصورة التى ظهر عليها الساحرات الثلاث كانت رائعة وجديدة فعلا • اما ساحرات جيسكل كان ثلاثة رجال ذو شعور طويلة يتكلمون بأصوات لا تكاد تنتمى الى أى جنس •• فكان فعـلا رؤى مخيفة غريبة تجسد كلمات ما كتب عند رؤيتهم لعل أنجح شىء فى المسرحية المفهوم الجـديد لشخصية ماكبث لقد بدأ فى المناظر الاخيرة بصورة تجعلك تشك فى قواه الصور فى المسرحية فحسب بل يعبر أيضا عن المشاعر الحية التى تعطله فى نفوس الشخصيات كما يعمق السخرية الدرامية الكامنة للمسرحية •

ان المسرحية تبدأ بحديث مثقل بالتلاعب بالالفـاظ بين جريمورى وساميسون عن سيطرة الرجل على المرأة • والتناقض فى الحديثين مفتاح الى التناقض بين المفهومات المتعارض بينه فى اشارة كابيوليت العجوز الى الارض كشىء يأكله •• ومن حقيقة ان هذه الارض نفسها تصبـح مثوى لابنته ووريثته الوحيدة • فهو يشير الى جيوليت على أنها وريثة أرضه الوحيدة كما يقول روميو أن جمالهـا أعلى من ان تكون الارض مثواه وبين تقدير فابدلت لهـا بسلعة قيمة فى يوم الـزواج وتقديـر روميو لها لها على انها لا تقدر بثمن • وبين نظرتنا اليهـا كأبن للموت والتراب • تتضمن الكلمات سخرية درامية توسع من مفهوم الكلمات •

مثل هذا التناقض الدرامى الساخر يتأكد مرة بعد مرة فى المسرحية اننا نلمسه فى قول الراهب الذى يقوم بترويج العاشقين « ان البهجة الفنية لها أيضا نهايات عنيفة » •

* يوليوس قيصر :

فى مقال « الاثم والبراءة فى يوليوس قيصر » يحاول ديفيد ويتشز ان يحدد المفهوم الفلسفى للبراءة • ودرجاتها المختلفة عند شكسبير وهو يستهل مقالة قائلا ان البراءة تكون دوما فى جانب المقهور كما أن الاثم يتلازم

على الشر ولكن البراءة كثيرا ما تولد الشر ، ويضرب مثلا على ذلك هاملت وعطيل . وهذه هي المشكلة الفلسفية التي تعرض لها مسرحية يوليوس قيصر . فلو ان برتوس كان أقل فضيلة لما ساهم في اغتيال صديقه ليحل الظلم بروجا . فبروتوس يمثل المثقف المتحرر في عالم السياسة الطاحنة . وكاسيوس يتقاسم معه البطولة . ورغم انه سياسي محنك لا يحركه وازع خلقي في اللعب بمشاعر بروتوس النبيلة . الا انه لا يسعه الا ان يعجب به ويعترف بتفوقه الخلقي عليه فالطبيعة الأنبل هنا تفوقه على الطبيعةالاكثر فظاظة ولكنها تؤدي مكليهما الى التهلكة كما تؤدي الى هلاك المثل الاعلى .

* هاملت :

في مقال « تحليل هاملت نفسيا » حاول ارنست جونز ان يحلل دوافع هاملت اللاشعورية في التردد في القصاص من عمه وهو يعتقد ان السبب لا يرجع الى عدم قدرته على الفعل الايجابي ولا الى صعوبة العمل الذي ألقي على عاتقه . وانما الى شيء ما في العمل كريه مكرز .

فخلال المسرحية يتضح لنا ان هاملت عاني من صراع لا يستطيع فهم طبيعته الجوهرية . فهو يرى واجبه بوضوح وكلنه يتحنى عنه في مناسبة اثر مناسبة ويعاني زخر الضمير نتيجة لذلك .

من الأشياء ذات الدلالة ان الاسباب التي يعطيها هاملت لتردده أسباب تتغير من ان لآخر فهو يشك في شجاعته ثم يتردد حين تسمح له فرصة قتل الملك . وهو يصلي . أو يشك في حقيقة الشبح وعندما يعطي انسان لسوكه سببا مختلفا في اوقات مختلفة . فهو يخفي السبب الحقيقي فالدوافع التي يتقول بها هاملت هي في الواقع محاولات لاخفاء الحقيقة عن نفسه وهذا يشير الى ضمير معذب تحت وقع سبب خفي .

ولكن الانسان لا يكتب نفسه الا النزعات والدوافع التي تشكل خروجا على العرف ومواصفات المجتمع ومثله .

وهاملت يواجه بأمرين : غضبه لقتل الملك ومعرفته الواعية بواجبه

فى الانتقام ومسلك امه الآثم الذى يثير الرعب أما فيما يتعلق بأمه حتى قبل ان يعرف شيئا رأينا مكتئبا لسوء سلوكها ولم يكن فى سلوكها ظاهريا مما يستوجب ذلك فسبب اكتئابه اذن يرجع الى استعداده العقلى لنفسه • وهنا يأتى علم النفس بنظريته فى العصابية • الا وهى ان الشخص فى كثير من الاحيان • يتحكم فى سلوكه الجزء اللاواعى من عقله حيث المخزون من رغبات الطفولة فى نزعاتها تعيش جنبا الى جنب مع العقل الناضج مما يسبب صراعا بين الشعور واللاشعور •

ويمضى جونز بعد هذا فيحلل موقف هاملت النفس على أساس حبه لطفل لامه وغيرته من أبيه ورغبته ان تكون خالصة له بماشاعرها وقلبها • ثم يناقش حبه لاوفيليا على انه محاولة لايؤكد لامه قدرته على الانفصال عنها وحب نساء أخريات • أما تذكره لحبه لاوفيليا فانما يعزى الى انـــه ربط بين أمه وبين الانتهاء مما يؤدى به الى نفور جنسى شديد والى النفور من النساء عموما • ومن أوفيليا بوجه خاص •

* انطونيو وكليوباترا :

من المقالات التى تهم بأسلوب العرض مقال هـارلى جرانفيل عن « بناء انطونيو وكليوبرا » وهو يبدأ من نقطة اننا لا نستطيع ان نتخيل شكسبير معماريا يضع تصميما مسرحياته قبل ان يشرع فى كتابتها فالمسرح فى عصره لم يكن يخضـــع لمتطلبات المسرح الحـــديث فشكسبير اشـــبه بموسيقار يلتقط قيمة معينة وبروح ينوع عليها ارتجالا يوحى من معرفته بعد قواعد ثابتة •

فالمسرح فى عصره لم يكن يخضع لمتطلبات المسرح الحديث فشكسبير اشبه بموسيقار وشكسبير يضع خطوط القصة ببساطة ويعقل التعقيدات الموجودة بالقصص الذى يأخذ عنها • وهذا ما يفعله فى أنطونيو وكليوبترا

فانطونيو ينفصل عن كليوبترا ليعقد صلحا زائفا مع قيصر حين يجد بومبى يهددهما ويتزوج أوكتافيا ثم يهجرها ليعود لكليوباترا فتنشـــب

الحرب فيهزمها قيصر • فيقدمان على الانتحار هــذه هى الحيلة وكل شخصية تؤدى دورها فيها بلا زيادة •

من الواضح ان شكسبير لم يفرض على مسرحيته أى تقسيم الى فصول أو مشاهد فليس هناك بالمسرحية تقسيم درامى واضح على الاطلاق صحيح ان شكسبير كان يدخل فى اعتباره المكان الذى تتحرك فيه الشخصية باب ، بيت ، سحره ، كهف •

صحيح ان شكسبير كان يدخل فى اعتباره المكان الذى تتحرك فيــه الشخصية ولكن هذه الاشياء اشبه بقطع الالسسوار منها بالمنظر الكامل وأكثر من هذا ان شكسبير لا يعطى اهتماما لخليفة المنظر الا بالقــــدر الكافى بل اننا نجد فى انطونيو وكليوباترا لا نجد أى اشارة لتغطية الى منظر مرســـوم • الا أقل القليل الا فى مشـــهد الحراس وهو يستمعون موسيقى غامضة والسبب فى ذلك ان المسرحية تقوم على الحركة المتلاحقة والاحداث التى تتكاثر • ولذلك لا يهمنا اين يتم الحوار • فى أى مشهد • ولا جمال المنظر ، ولا الجو ، وهذه الاشياء التى تزيدنا معرفة بالشخصيات

ومن الواضح ان لكى نعطى رحابة المنظر لكل أربعة أو خمسة سطور نقولها شخصية لتوضح لنا صفتها المميزة • فلابد أن تزيد عدد هــده الاسطر مما يبطىء الايقاع العام ويضيع اثر المسرحية على الجمهور ففى مزج كل هذه الكتلة من شخصيات اوصرات فى كل منسجم خال من التفاصيل التى لا تتصل اتصالا مباشرا بجسم المسرحية • ولهذا يجب القاء المناظر مع لمسات بسيطة لاتقف بين المتفرج وبين الدراما •

ان قصة انطونيو هى قصة سقوط قائد عظيم •• ولهذا ينبغى ان نرى لماذا يحزنه هذا كيف ان نرى المراحل التى يمر بها هذا الحدث •وهذا هــو الإسلوب الصحيح •

التعريف بشكسبير

يقول الاستاذ « هاريسون » انه ليس فى العالم الناطق بالانجليزية بيت مؤثث على الوجه الاكمل الا ويحوى نسخة من الكتاب المقدس وأخرى من أعمال « وليم شكسبير » مع أن الظن لا يتجه دائما الى وجوب قراءة هذين الكتابين فى سنوات النضج الا ان وجودهما أمر ضرورى باعتبارهم رمز الثقافة الإنجليزية ودينهم •

أن شكسبير لم يكن يعد دائما شخصية رمزية كما هو الآن فقد كان ممثلا وكاتبا مسرحيا فى وقت لم يكن الممثلون يحظون بالاحترام أو يتمتعون بأى أهميـــة ولم تظهر الفكرة القـــائلة بأن عبقريته هى اسمى عبقريات الجنس الإنجليزى الا بعد وفاته بأكثر من قرن على أن الرأى استقر استقرارا وطيدا منذ ذلك الحين • على انه لا يمكن لطالب من الطلاب ان يتجنب الدراسة المفصلة لمسرحية واحدة من مسرحياته على الأقل •

على ان أول أشارة عامة الى شكسبير كانت معادية قاسية •

ففى « صيف ١٥٩٢ كان روبرت جرين — أكثر كتاب جيله شعبية • يرقد معدما يستوفى انفاسه وكان جرين من رجال جامعة كمبردج • وقد كتب عدة مسرحيات ناجحة واعتنى الممثلون ببنات أفكاره بينما ظل هو مهجورا وحيدا وقد كتب رسالة لاصدقائه يقول « وأليس من الغريب اننى انا الذى كنت قبله أنظارهم جميعا وليس من الغريب بالمثل أذكم الذين كنتم قبله انظارهم جميعا والسر من الغريب بالمثل انكم انتم الذين قبله انظارهم جميعا « ستجدون انفسكم لو انكم كنتم فى حالتى المراهقة» مهجورين منهم جميعا « اجل لاتثقوا بهم فهناك غراب محـدث ينحمل بريشنا ويظن ان بمثل قوله « قلب ملفوف فى ثياب ممثل » قادرا على أن بفجر بشعره ولم يكن شكسبير فى هذا الوقت الا ناشئا وكانت مسرحياته « هنرى السادس » ولا سيما أولاها •

بعد ذلك بأحدى وأربعين سنة أى ١٧٠٩ استقرت مكانة شكسبير

فى نهاية الامر ككاتب كلاسيكى •

ان شعر شكسبير قومى على وجه اليقين • ان ليس محاكيا بقدر ما هو أداة للطبيعة • ان شخوصه قريبة من الطبيعة ذاتها • حتى اننا لننشىء اليها أما شخوص ما عداه من الشعراء فهى تحمل شبها دائما يثبت انهم يتلقونها عن بعضهم • اما شكسبير فكل شخصية معزوه عنده قـائمة برأسها كما فى الحياة نفسها ان لمـا المستحيل ان يطابق عنده اثنان وأى شخصية من شخصياته تظهرهما علاقتهما أو قرابتهما من أى ناحية فى صورة التؤامين من يلبثا عند المقارنة ان يتميزا الى حد كبير •

أما سيطرته على عواطفنا فهى ما لم يبزه فيه أحد أو يكشف عنه بمثل هذا العدد المختلف من الامثلة • على اننا لاترى ذلك فى كل مسرحياته اى تعمل أو مجهودات يراد بها ابراز ذلك أو اعداد يؤدى بحد منـــا الى الأثر المطلوب •

فى ١٧٦٥ كتب جونسون مقدمته الشهيرة لاعمال شكسبير ولم يكن جونسون مسرفا قط فى مديحه بل ينقد فى حرية وكان شكسبير قد غــدا آنذاك كلاسيكا بلا جدال • يقول جونسون بأسلوبه « أن الشاعر الذى غلى عانقى مراجعة أعماله قديرا الآن بكتب مقام القدماء وصار امتيـــاز الشهرة الواصلة والتوقير المكتسب بطول المدة حقا من حقوقه لقد عاش طويلا بعدعصره وذلك معيار القمة الادبية عادة •

وشكسبير يعلو عمن عداه من الكتاب المحدثين على الأقل بأنه شاعر الطبيعة • انه الشاعر الذى يرفع امام قرائه امينـــة للاخلاق والحيـــاة وشخوصه لا تشكلها عادات بقاع معينة لا يمارسها بقية العالم وانمـــا هى نتاج الانسانية العامة •

ان شخوصه تتصرف وتتحدث متأثرة بتلك العواطف والمبادىء العامة «من المؤكد ان النقد الوحيد المثمر فى حالة شكسبير هو النقد التوقيرى» فالانجليزى الذى يمكنه من أن يتفوه باسم وليم شكسبير دون احترام

أن يقف مجرد من مؤهلات وظيفية كناقد ان يقتصر الى حساسة واحدة وهى الحواس التى يتمين عليه ان يستخدم لغتها •

« ان أى انسان ينظر الى هذا الشكسبير نظرة ذكية خليق بأن يدرك انه هو أيضا نبيا بطريقته الخاصة وان بصيرته اشبه ببصره الانبياء رغم انه وجهها وجه أخرى ان الطبيعة كانت :بة لذا الرجل شيئا مقدسا لا ينطق عميقا كالجحيم وعاليا كالسماء •

هذا هو فلاحنا الفقير الاتى من ورويكشاير الذى ارتفع الى مكانة مدير المسرح حتى يعيش دون أن يتسول وهو الذى القى عليه ايرل بعض النظرات الرحيمة والذى كان السيد توماس • يستعد لارساله آله التعذيب هناك الكثير الذى يقال فى هذا الصدد •

انه على الرغم من الحالة المحزنة التى ترقد البطولة فيها فى يومنا هذا فان ما أصبحه هـذا الشكسبير بين ظهرانينا لجدير بتأمـل • أى انجليزى احرصناه فى وطننا هذا بل أى مليون انجلزى لسنا على استعداد للتخلى عنهم فى سبيل فلاح ستراتفورد ؟ !الا ان لا توجد فرقـة أعلى الكبراء الا ونحن على استعداد لان نبيعها فى سبيله • أى شىء لسـنا على استعداد للتخلى عنه على الا نتخلى عن شكسبير • نحن لا غنى لنا عن شكسبير •

شكسبير كان نموذجا رائعا للصبى النشيط الذى ارتقى !

« انه شاب ريفى تدهورت ثروة واليه المـادية فى فجر رجـولته وتزوج دون تبصر امرأه تكبره بثمانى سنوات • ثم ترك اسرته فى الريف ليكون لنفسه مستقبلا فى لندن واستهواه المسرح • فكان الى أن يغـدو ممثلا ويكتب مسرحيات ••• وبعد فترة قصيرة من ذهـابه الى لنـدن كفلت انتصاراته ككاتب مسرحى مكانا وطيدا فى الدوائر المسرحية ••

المسرح كظاهرة اجتماعية :

اذا كان المسرح على مر العصور قد اشتغل احيانا للالهة وأخـرى

لرجال الكنيسة والدين وثالثة للبرجوازين والرومانسيين ... فان ظروف هذه المجتماعات هى التى جعلت منه أداة غير صالحة لمهمتها الأولى الحقيقية ... على اعتبار انه منبر للدعوة والاصلاح .. وذلك لان السيطرة الكاملة على الاقتصاد أو على النظم السياسية هى التى جعلت المسرح يكاد يكون موجها ضد مصالح طبقات الشعب وهى التى جعلته يبتعد عن كلمة الاشتراكية بمضمونها الاجتماعى ... فكيف يمكن قيام مسرح ينافس البرجوازية العالية .. كما كانت فى فرنسا فى القرن الثامن عشر مثلا ... اذا كان الامراء والنبلاء هم اللذين يتولون الصرف على انتمثيل وعلى الفرق المسرحية . فكيف يمكن للمسرح اشتراكيا ان يشرك فى اعماله ذات جرجه سياسه لخدمة أكبر طبقة من طبقات العاملين والمسرح الاشتراكى نشأ بالطبع كما هو واضح من تسميته فى الدول الاشتراكية التى تتبع المعسكر الاشتراكى وأيا كان اختلاف ظهور هذا المسرح وبدؤه لنشاطه الجدى المتسم بالاشتراكية حسب تطور كل بلد اتخذ الاشتراكية طريقا له ... فانه من الواضح من تاريخ الأدب المسرحى ان المسرح ارتمى كثيرا فى احضان البرجوازية والاحتكارية والارستقراطية .. وجرت كل هذه النظم والطبع بها وتأقلم بأسلبيها ، ومن ثم فانى أى دولة حين ترفض كل النظم السياسية وتتخذ الاشتراكية طريقا لها فان ذلك يعنى وسيتلزم ان يتبعها مرفق هام من مرافقها كمرفق المسرح .... ومن ثم كان لابد للمسرح كظاهرة اجتماعية لها دلالتها وعلاقاتها المميزة — لارتباطه فكريا وثقافيا وفنيا ومجدانيا اتصالا مباشرا بالجماهير العريضة . كان لبد لهذا المسرح ان ينبع نظام مجتمعه وان يتعرف على الاهداف الحقيقية التى يحظ فيها مجتمعه وتسير بها حكومته فى طريق الاشتراكية لتمكينه هو أيضا كمسرح اشتراكى يساير التطور الاجتماعى أو السياسى أو الاقتصادى الذى تختطه الدولة فى سبيل التقدم وعلى طريق التحول نفسه حتى لا يفقد معالم الطريق . والحقيقة ان الدول الاشتراكية التى سبقت فى هذا المجال حين اعدت للمسرح الاشتراكى غدته المعارف التى وضعت قوانين خاصة اختلفت فى كل منها عن الأخرى فى أسلوب التنفيذ وان لم

تختلف في الهدف أو في الرسالة فان امكانيات كل دولـة بحكم موقعها الجغرافي وبحكم تعـدادها وبحكم ظروفها السياسـية والاقتصادية والتجارية • وحتي بحكم الآثار المنطبقة عليها فنيا في حياة مسرحها القديم جعل كلا منها تتميز عن الاخري في الاسلوب الذي اتخذته لبناء مسرح إشتراكي ••• بناء قوميا يضمن لها الطابع الفني الخاص بها الأمر الذي نجده جاليا في كل منها من وجود مسرح قـومي له مميزاته وتيـاراته واستنباطاته • ولضرورة التخلص من اثار القـديم ، ومن الإنطباعات الطويلة التي عاصرت الفنون المسرحية بل والتشكيلية في معظم البلاد الاشتراكية التي قامت بها مسارح اشتراكية تعمل من أجل العامل والفلاح ومن أجل تثبيت النظريات الاشتراكية الجديدة التي تعرض لها الشعوب والافراد ضاربة بذلك النظم الرأسمالية القديمة والمعاملات التجارية • لابراز حياة الانسان الاشتراكي •

يكان لايد من قيام عملية التأميم لتضمن الدولة الاشتراكية • مراقبة تنفيذ إفكارها الشعبية على مستوى القاعدة العامة للجماهير المشاهدة • وكان لابد من ان تستحوذ الدولة على المسارح الخاصة جميعها حتى يمكن رسيم سيابسة موحدة تتبع من مجلس أعلى للمسرح يقوده المختصون في ففنون المسرح • والذين تلقوا دراسات مسرحية مباشرة تجعلهم يستطيعون ان يوجهوا دفة المسرح التوجيه الفنى المباشر الى جانب عدد قليل من المؤمنين برسالة الفن والأدب •

واستصدرت الدول الإشتراكية القوانين بتأميم المسارح وكان لابد لها بالطبع ان تفوض أولا أصحاب المسارح الخاصة عن دور عروضهم وتكاليفها وبطريقة أو بأخرى استطاعت ان تضع المسارح الخاصة تحت يدها • • • •

المعروف أن المسرح القومى وربما الاوبرا هما المسرحان اللذان يتبعان الدولة قبل اتمام عملية التأميم •••• وكان لابد من من تشغيل الطبقة العاملة السابقة في المسارح الخاصة فأتبعتهم الدول ، بل ان أحد

مديرى المسارح وأحد أصحابها فى نفس اوقت صرح فى أحد المؤتمرات المسرحية فى احدى البلاد الاشتراكية انه يحسن بعد انضمام مسرحه الدولة بالاطمئنان من ذى قبل ••• وكان يقصد انه كرجل فنى اذا يشغل وظيفة مخرج الى جانب الادارة وحاول المسرح الاشتراكى فى كل بلد ان يرسى قواعد هامة لمسرحه ضمنها كتيبا صغيرا اطلق عليه « نظام المسرح الاشتراكى » •• وحاول المشرع الفنى الذى وضع أسس هذا الكتيب أن يضمن للمسرح الاشتراكى الدوة الحقيقية • وان يضمن فى الوقت نفسه للعامل به الرفاهية والراحة والاستقرار ومجموعة قواعد هذا النظام بقدر ما هى جادة وملزمة للعامل من مخرج الى ممثل الى قائد عرض مسرحى « مدير مسرح » الى عامل أكسسوار للادوات المسرحية الى بواب المسرح وعامل الملابس بها الى المدير الفنى دراحة نفسية هادئة وراحة حيوية معقولة • فانها تسـمح لذهن الفنـان بالابتكار والحلق لتطوير المسرح الاشتراكى كما تضمن له لقمة العيش الدائمة بل والمسكن القريب من مسرحه باختصار فان المسرح كظاهرة اجتماعية انما يجب ان ينبع من المجتمع الاشتراكى الذى يمده بالمـال ، ومن أجل هذا وجب عليه أن يساعد ببنائه وبقوة رسالته الفنية والتعليمية والتوجهيه فى خدمة هذا المجتمع بما يعرضه وبما تجتذيه العاملون فيـه من اخلاقيات تمثـل الريادة فى الاخـلاق الاشتراكية والتعاون الاشتراكى •

والمعاملات بين الفرد والفرد وبين الفرد والمجتمع ، وبين الفرد والدولة وأخيرا بالنتيجة التى تساهم فى تكوين انسان العصر الحديث •

المسرح والأدب :

واذا كان الأدب أدبا ، فان المسرح أدب وفن ، فلا مسرح بدون مسرحية ••• قد تكون هناك مسرحية بدون مسرح واعنى بها المسرحية المؤلفة أو المترجمة والمطبوعة فى كتاب •••• ولكنها لانصبح فنا الا اذا خرجت من رف المكتبة لتأخذ طريقها عن طريق الفن المسرحى ، ومن خلال مساعدات المفاهيم الفكرية وبروزها والاداء التمثيلى والحركة المسرحية

والموسيقى والاضاءة ... كل هذا يقدمه المخرج مؤلف العرض المسرحى الجديد وموجهة ، لانه فى تكوينه لكل هذه المجموعات الفنية انما يؤلفها ويبوبها وينسقها ويقدم مضامين ويؤخر أخرى ، وينهى بلبلة العرض الأولى أعماله الفنية • كلها ليجد ايقاعا مواحدا يبتسم بصورة فنية كاملة للوحة حينما تأخذ طريقها للعرض فى أحد المعارض •

فأدب الكتاب يختلف كثيرا عن أدب المسرح رغم ان المؤلف واحــد والالفاظ واحدة والتعبيرات واحدة ... ولا يمنع هذا من اعتبار أدب الكتاب هو الأصل • اذا من خلاله نتبع كل القضايا التى يعالجها المخرج بنفسه ولكنه يعرضها بأسلوبه هو كصانع وكمخرج منفذ أو مفسر أحيانا• فاذا ما التزم المسرح الاشتراكى بكلمة المؤلف الاولى وجدانه من الصعب عليه البدء وسط تيارته الفكرية الاشتراكية الجديدة بكتاب قدامى عاشوا فترة الاحتكار أو فترة الرفاهية ... لهذا كانت المسارح الاشتراكية تعتمد على الكلاسيكات • على اعتبار مضامينها انسانية وخاصة الشكسبيريات والكاتب شكسبير يمثل فى البلاد الاشتراكية المستوى الثــانى بعد بلده نفسه انجلترا ، أما بالنسبة للكتاب المحليين فان كل بلد اشتراكى حاول ان يوجد فى مسرحه الكاتب الذى ينفعل بالمعصر الذى يعيشه ، وبالحبة التى نعيشها ليستطيع بالتالى أن يعكس الاتجاه الذى يتطبع عليه وليس معى هذا الزام الكاتب بآدب اشتراكى معين أو موجــه كما يحسب البعض وما يردونه من ان الزام الفنان أمر ضار على اعتبار انه يستوحى من ذاته ولا بوجه سياسيا أو اجتماعيا ولكن الحقيقة التى نراها سائدة فى المجتمع الاشتراكى العالمى فىمسارح هذه الدول • ان بلادهم الى مسرحياتهم الاشتراكية التى تعالج مشاكل الدولة والفلاحين والعمال والكادحين وعمال التراحيل مثلا ... نقدم سارتر الوجودى وبيكيت التشؤمى واوزموزفون الساخط رغم التفاؤلية التى تتسم بها روح المجتمع الاشتراكى ، ونمو الديمقراطية ... باختصار نحو حياة أفضل ... ذلك لأن سياسة المسرح الاشتراكى مفرضــا الى جانب الأداب الاشتراكية — المترجمة يقضــليا

الجماهير المشتركة حقلا فى العرض باقدامها عليها والاستمتاع بها كمواطنى الآداب العالمية الأخرى ، وتفتح نوافذه على مصر عبها للتعرف على الآداب المجاورة . حتى لو كانت معارضة ... ذلك لان الثقة خاصة تقول ان عرض هذه الآداب التى تتمد سوداعيا أو تساوقها أحيانا ، انما هى تأكيد لروح العصر الاشتراكى وسماحته واتاحته الحرية لكل كاتب للتعبير عن رأيه حرا دون ألزام له .

لهذا لجأت المسارح الاشتراكية لتخصيص عروض الشبان النابهين اشتراكيا . للعمل على ايجاد ميلادات جديدة وتكون بمثابة دعامات أدبية يرتكز عليها المسرح الاشتراكى ، فأخذت عددا منهم الى مركز الدراسات الاشتراكية للاطلاع والبحث ومحاولة الدراسة لنظم الاشتراكية اجتماعيا وسياسيا . وتركت لهم حرية الكتابة فى المشاكل . وتبعث نتيجة لذلك مشاكل الاسرة ومشاكل العاملين الاشتراكيين كمشاكل عدم فهم الاب او الأم الذى عاش فى فترة ما قبل الاشتراكية — انه الذى يعاصر بالفعل التفاعل الاشتراكى المعاصر — وحاولت المسرحيات ايجاد الحلول العملية لذلك حتى تقضى على المشاكل الفكرية التى يمكن ان تنشأ نتيجة هذه العوض . كما عالجت مشاكل اشتراكية أخرى كحقوق العامل وحقوقه واعراضه التام فى الاشتراكية .

وحاول المسرح الاشتراكى أيضا فى سبيل الحفاظ على أدبائه وفنانيه بصفة عامة ان كضمن لهم التفرغ الكامل لعملية توليد الادب وان يحافظ على مزاجهم الخالصة لاغزازه تحقيق مولد الأدب وظروفه الملازمة لهذا الميلاد .. وهى بينما أعطت الكاتب الضمانات المعيشية والمالية التى تلزمه بالكتابة أو بالعدد المطلوب انتاجه واحس الاديب بقوة ذاته فى العيش وفى الخلق والتميز الذى تقيمه الدولة فولد لديه احساسا خاصة احساسنا لا شعوريا بالميل على الخلق وعلى ضرورة المطريد الاحساس العظيم لهذا الكيان المتزد ..

التخطيط ونوعية المسارح :

ان التخطيط فى المسرح الاشتراكى هو الذى تحظى به المطروح التى تهتم بوقت الفرد سواء كان مشاهدا أو عاملا وهو الذى يرسم سياسة مستقبلية للمنخل وصحته وكيانه والمعامل سعادته حتى يمكن أن يستقطبهم فى أكبر عدد من المسرحيات على المدى الطويل .

المسرح الغنـــائى

المسرح الغنائى ، هو فن من فنون التمثيل ، يعتمد أساسا على عناصر الموسيقى والغناء والرقص ، فى التعبير عن أحداثه وهو ما يعرف بالاوبرا والابرويت والاوبرا اصطلاح ايطالى ، يطلق على الدرامـــا الموسيقية الشعرية ، التى تجمع بين التمثيل والاخراج والبالية ويصاحب الأوركسترا الغناء منذ البداية حتى النهاية وتتضمن الحانا فردية وثنائية وجماعيـــة وتعتمد على الديكورات الضخمة والراقصات الخلابة .

وقد عرفت الاوبرا عـــام ١٦٠٠ ثم اســتخدم كلوديو منتفردى (Monteverdi) أسلوب الالقـــاء الملحن (Recitative) ويلعب الصوت البشرى فى الاوبرا ، دورا رئيسيا ضمن آلاته الاوركسترا .

أما الأوبريت . وهى تصغير كلمة أوبرا وهى مسرحية غنائية تتناول موضوعا هزليا ، فى أغلب الاحيان ، وتكتب الشعر أو الزجـــل وتتضمن مجموعة من الألحان الخفيفة المتنوعة والثنائيات والجماعية والرقصـــات التى ترتبط بفكرة الرواية . ويتخلل الاوبريت حوار بين الممثلين وقد عرف فيه التمثيل فى صورته الاولى ، فى مصر ، فى منتصف القرن الثالث عشر ميلادى فى عهد الظاهر بيبرس ، فى شكل خيال الظل (Shadawplay) على يد محمد بن دانيال الكحال الموصلى المولود عام ٦٤٦ هجرية ومن التمثيليات التى كان يقدمها :

— عجيب وغريب .　　　　— الأمير وصـــال .

— طيف الخيال • — المتيم •

ويضم مخطوط بن دانيال « كتاب طيف الخيال » الموجود بدار الكتب نصوص تلك التمثيليات ، وكانت الموسيقى عنصرا رئيسيا فيها أمـــا فن التمثيل الحقيقى ، أو المباشر فقد عرف فى مصر ، فى عهد الحملة الفرنسية ، حينما جاء نابليون بونابرت الى مصر ١٧٩٨ من فرنسا بحملته الفرنسية ومعه عددمن الفرق المسرحية • التى تقدم رواياتها فى بعض المسارح الخشبية بحديقة الازبكية باللغه الفرنسية للترفيه عن الجنود الفرنسيين ومن هذا الروايات •

— بونابرت فى مصر • — الطمأنينة •

وكان هذا أول عهد للمصريين بفرقة التمثيل •

فى عهد الخديو اسماعيل ، انشئت دار الأوبرا عام ١٨٦٩ وجاءه الى مصر فرقة الكوميدى فرانسيز « Comedie fracire » للاشتراك فى الاحتفال بافتتاح قناة السويس ، وكان مقررا أن تفتح دار الاوبرا بأوبرا « عايدة » وهى نص مستوحاه من التاريخ المصرى القديم ، وعهد الخديو الى الموسيقـــار الايطـــالى هوسيبى فردى Verdi بتأليفها ولكنه لم ينته منها فى الوقت المحدد لافتتاح دار الأوبرا ، فقدمت أوبرا « ريموليتو » لنفس المؤلف بدلا من « عايدة » التى عرضت فى العـــــام التالى •

وفى سوريا ، أنشأ هارون نقاش ، (١٨١٧ — ١٨٥٥) بمعاونةشقيقه نيقولا نقاش عام ١٨٤٧ ، فرقة مسرحية سورية تضم بعض الهواة وقدمت عددا من الروايات المترجمة منها « البخيل » لموليير و (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) وذلك على مسرح أقامه هارون نقاش أمـــام منزله بدمشق ، ولمـــا أعجب حكام سوريا بنشاطه الفنى شيدوا لها مسرحا خاصا، عرض عليه رواية « الحسود السليط » وهى مستوحاه من قصة (طرطوف) لموليير وكانت تلك الرويات تضم ألحانا غربية ولم يكن للعنصر النسائى

وجـود .

عام ١٨٧٠ اتخذ يعقوب صنوع (١٨٣٩ — ١٩١٢) من مقهى كبير فى حديقة الازبكية ، مسرحا لفرقته حيث قدم الروايات الهزلية والتراجيدية منها ما كان يقوم بتأليفه ومنها ما هو مقتبس من المسرحيات العالمية مثل :

— العليـل .
— بورصـة مصر .
— السواح والحمار .
— الصراحـة .
— غندور مصر .
— زوجـة الأب .
— زبيدة والوطن .
— الضرتان .
— الاميرة الاسكندارنية .
— البرجوازى .
— جورج واندان .

ثم بدأ صفوة من كبار الأدباء يترجمون له بعض روائع المسرح العالمى مترجم أديب أسحق « ١٨٥٦ — ٣٨٨٥ » مسرحية (اند رماك) للشاعر الفرنسى راسين وترجم نجيب الحداد (١٨٦٧ — ١٨٩٩) مسرحية روميو وجيوليت لشكسبير .

وحظى يعقوب بتقدير الخديو بلقبه مولية مصر ودعاه لتقديم بعض روايات على مسرحه الخاص بالقصر . وكان يعقوب منفرد المواهب اذا كان شاعرا وأديبا وموسـيقيا ومخرجا وكان يتولى اخـراج وتلحين المسرحيات وكان يتولى اخراج وتلحين المسرحيات التى تقدمها فرقته وذلك الى جانب قيامه بشئون الادارة .

اتجه يعقوب صنوع فى سنواته الأخيرة ، اتجاها وطنيا فيمـا كان يقدم من مسرحيات وذلك بهدف تبعيد الشعب المصرى بنوايا المثل وأهدافه الاستعمارية .

وقد أمر الخديوى اسماعيل الذى سبق ان لقبه بموليير مصر ، بنفيه من مصر بسبب تعرضه بشخصه وسخريته من حاشيته فى رواية الوطن الحرية فرحل الى باريس سنة ١٨٧٨ وعاش بها الى أن فارق الحياة

١٩١٢ وفى نهاية عام ١٨٧٦ وفد الى الاسكندرية سليم خليل نقاش مع فرقة قوامها اثنا عشر ممثلا ، أربع ممثلات سبق قدمت على مسرح زيزينا مسرحيات عمه مارون ونقاش ، عام ١٨٧٦ ، كون يوسف الخياط — فرقة مستقلة تضم بعض السوريين والمصريين من بينهم سليما . القرداحى وقدمت بعض المسرحيات بالقاهرة والاسكندرية والأقاليم ، ومنها :

صنع الجميل . الكذوب .
المظلوم . هارون الرشيد .

ونجح يوسف الخياط فى اقناع الشيخ سلامة حجازى بأن يغنى فى فترة الاستراحة . التى تتخلل فصول الروايات بعض قصائده المشهورة وكان هذا أول عهد الشيخ سلامة بالمسرح .

وفى عام ١٨٨٢ كون الممثل سليمان القرداحى بعد انفصاله عن فرقة يوسف الخياط فرقة خاصة باسم (نجوم التمثيل العربى) قدمت بعض الروايات على مسارح الاسكندرية منها :

رفاهه عنتر . فرسان العرب .
تليماك . المعراف المنتقم .

وفى القاهرة قدمت على مسرح الأوبرا :

بيجماليون . على الباغى تدور الدوائر
زينوبيا . على الباغى تدور الدوائر و ملكة مصر

علم جمال السينما

بالرغم من حداثة هذا الفن بالمقارنة بغيره من الفنون كالشعر والمسرح والعمارة والفنون التشكيلية ، إلا انه يستمد أصوله الجمالية من الجذور والتقاليد للفنون المرئية والديكور والموسيقى وغيرها ، ولعل صعوبة تكوين جماليات السينما ترجع إلى ضرورة استعارة فنى السينما

لتقاليد الفنون الاخرى وبحثه الدائم المتطور عن معايير خاصة بهذا الفن وهذه مسألة معقدة تتطلب من عالم الجمال والمشتغل بالفن السينمائى ثقافة واسعة وخلقية جمالية وحس وذوق ووعى عميق وبصيرة لماحة وعلى حد قول الناقد السينمائى الانجليزى روجر منفل (مجلة بنجوين فيلم ريفيو) «اننا فى مجال السينما يمكن الاستعادة بروح الشعر وتحرك الصور مع توظيف الصوت بحيث يضفى الجمال والقوة والمعنى الكثيف وتتابع الصور الشعرية المتلاحقة وكما تقول جريف « لن المقارنة والتداخل بين الصور والمشاهد ابرزها يركز عليه الناقد فى تحليله لعناصر الفيلم السينمائى الذى يقوم على ركيزة الصوت والصورة أى البصر والسمع »

فالعمل السينمائى يستخدم أسلوب الاستغراق للتلقى بطريقة كاملة ، ليس كالمسرح الذى يقسم العمل المسرحى الى فصول أو مشاهد بغلق الستار ، بينما فى الفيلم السينمائى نجد المتلقى أكثر معايشة واستغراقا عن المسرح وبعيدا عن المحاور الثلاثة فهو اقرب الى التجريد ومع تجسيد الواقع فى آن واحد ويتشابه الفن السينمائى مع الرواية الأدبية ، فالرواية سرد للاحداث والمواقف بينما السينما رؤية عينية وحوار مسموع متلاحق ومتتابع بفضل الخيال السينمائى وتجسيده فى صورة (كادرات) أو لقطات متسلسلة •

وتقترن الموسيقى بالفن السينمائى من خلال توظيفها توظيفا عضويا بهدف تجسيد روح الحدث وليس تصويرا للاحداث — كما تسمى أو تعتبر خطأ من انها موسيقى تصويرية •

ويتصل الفن السينمائى كذلك بالتشكيل (العمارة) فنجد فى كتاب (السينما فن) للاستاذ أبو سيف قوله (ان التشابه بين اللوحة المرسوم والصورة بالكاميرا ، يجعل المصورين يدركون أهمية البناء التشكيلى للصورة الفوتوغرافية من اتزان وتناسب •••• الخ) •

وتتصل بجماليات ببعض المسائل والقضايا التى تتولى احتضانها الخلى

فنية الصورة واستخدام الرمز و (الفلاش باك) أى الخلفية فى الحدث والماضي وتتجسد فى الفن الســينمائى شتى مذاهب الفن الكلاســيكى والرومانسى والواقعي والتجريدى والسريالى ، كما تنقسم السينما الى افلام تسجيلية وأخرى تصويرية من خلال مدارس واتجاهات الفن الحديث والمعاصر ، كما كان لاستخدام التكوين فى التصوير السينمائى أثره بعد مرحلة التصوير القديم (الأبيض والأسود) •

كما تدخلت عوامل تكتيكية فى ابراز الصورة السينمائية المجسمة (سكوب) أو المسطحة فى أضفاء التجسيد والعمق فى الصورة المرئية •

كما أن تطور العدسات والكاميرات الالكترونية واستخدمات الخدع السينمائية كان له أكبر الاثر فى تقدم صناعة فن السينما ، واقترنت مؤخرا *فنون الفيديو* من حيث سعة *الفيلم* وامكان سرعة تجهيزه للعرض على ماكينة السينما أو جهاز الفيديو واستخدام الوسائل الاكثر تقدما (كنظام الروموت كونترول) أو التحكم اليدوى أو الآلى) •

وتتنازع الآن الفن السينمائى بعد العروض الجدلية حول نوعيــة ومقدم الفيلم ، بما يتناسب واذواق جماهير المتلقين وهذه كلها مثار نقد بين مؤيدين ومعارضين •

لــذا نجــد ••••••

فى عالم السينما اليوم ثمة أنواع ثلاثة :

السينما الاولى :

وهى نوع من الاصطلاح الذى أطلقه بعض النقاد على السينمــا الهوليودية وهى السينما التى كونت ما يسمى بصنع الأحلام منذ أختراع السينما الى اليوم وهى سينما قوية ومسيطرة سواء بقدرتها الانتاجية الهائلة أو بشبكتها التوميعية الجبارة ويسمونها بالسينما الأمريكية أو السينما المتأمركة أى تلك التى تتبع الأسلوب الأمريكي فى الانتاج بغض النظر عن جنسيتها •

السينما الثانيــة :

وهى مصدرها أوروبى فى الأساس وتسمى أحيانا بسينما المؤلف وهى سينما تتسع لهموم الفرد وعلاقاته بهذا العالم المتغير فى أضيق نطاق بالطبع وهى سينما تشبه القصيدة أو الرواية حيث يكتبها مؤلف واحــد ويعبر من خلالهما عن رؤية شديدة الذاتية •

السينما الثالثــة :

وتسمى أحيانا بسينما التحرر الوطنى وهى السينما التى تطرح رؤية مختلفة للعالم كلية عن سابقتيها وهى رؤية تتبع أساسا من هموم المجموع فى بلدان العالم الثالث وهى ســينما مضــادة للهموم الفردية باعتبارها تعبيرا بورجوازيا عن نظرة أحادية الجانب أستهلكتها ظروف القهر والتخلف كما أستهلكتها معاناة البطل الفرد فى العالم المتقدم والتى لا تعنى شيئا أمام هموم المجموع ومشكلاتها المصيرية فى عالم متخلف •

الفيلم التسجيلى والروائى

أنه حتى يمكن التعرف على الفيلم التسجيلى لابــد أن نتكلم عن السينما بوجه عام وتستعرض تاريخها بايجاز •

يعرف قاموس وبيسنز الدولى الثالث (١٩٦١) السينما بأنها :
(عرض لقصة وأى موضوع بالصور المتحركة بمصاحبة صــوت مسجل متزامن مع الصور) ثم ينتقل القاموس لتعريف الصور المتحركة بأنها (مجموعة من الصــور تعرض على العين فى تتابع سريع خاصــة لأجسام فى لحظات متتابعة فى حركتها وكل صورة بها تغيير ضئيل عن سابقتها بحيث تؤدى سرعة تتابع الصور مع نظرية أستمرار الرؤية الى التأثير البصرى بالحركة) •

فالسينما أذن تقوم على نوع من الخداع البصرى والافلام فى حقيقة الأمر لا تعرض صورا متحركة وانما تعرض صورا تبدو للعين كما لو كانت

تتحرك وهى فى الحقيقة صور ثابتة تسجل كل منها مرحلة من مراحل الحركة فى حالة ثبات ..

وأنه يعرض هذه الصور الثابتة فى تتابع سريع تعمل نظرية استمرار الرؤية على خلق الخداع بالحركة ..

هذه هى الفكرة التى تعتمد عليها السينما بجميع أنواعها سواء الروائية أو التسجيلية وقد تم تحقيق هـذا بعد عشرات السـنين من الابحاث والمحاولات والاختراعات فمنذ أن أهدى نيسيفور نيبسى للعالم صورة (المـائدة الجاهزة) عام ١٨٢٨ وهى أول صورة فوتوغرافية فى العالم هناك مجهودات وأبحاث وتجارب تجرى فى مختلف أنحاء العـالم من أجل تحريك الصور الثابتة التى التقطها آلة التصـوير الفوتوغرافى ويعرف جرير سون الفيلم التسجيلى بأنه العلاج الابداعى للحقائق أو موضوعات الساعة أستمرت المحاولات حتى عام ١٨٩٥ ففى ٢٨ ديسمبر من ذلك العام قدم الفرنسى لويس لوميير أول فيلم سينمائى فى العـالم ليسجل تاريخ ميلاد السينما وكان الفيلم أسمه (الخروج من المصنع) وهو مجرد فيلم أخبارى يسجل لحظة خروج العمال من المصانع وقد تلا ذلك تنفيذ سلسلة من الافلام المشابه وكلها أفلام أخبارية تسجل أحداثا واقعية عادية ثم بدأت السينما بعد ذلك تهتم بتسجيل الأحداث الهامة وكان أول فيلم من هذا النوع تتويج القصر نيقولا الثانى فى ربيع عام ١٨٩٦ وفى عام ١٨٩٧ قام أحد معاونى لويس لوميير بتصوير ثلاثين فيلما عن حفلات مدرسة الفرسان الشهيرة فى باريس ولقد ظلت الافلام لفترة لا تتعدى مجرد التسجيل الأخبارى للأحداث الواقعية الى أن أخرجها شخص أسمه (جورج ميليه) عن هذا الاطار الى اطار آخر هو محاولة سرد قصـة مستعملا مصادر فن آخر هو فن المسرح .

القيمة الجمالية وتكوين الصورة السينمائية

التوازن : عندما تتساوى القوى أو تتكافىء كل منها الأخرى يقال عنها أنها « متوازن » وينهار عادة الشكل أو الجسم اذا لم يتحقق فيه التوازن ويضيق المشاهد بعدم التوازن فى الصورة لانه يسبب الاضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الاستقرار للذهن فالنفس تميل لاشعوريا الى التوازن فى التكوين ويمكن تحديد قيمة كل عامل من عوامل الوزن فى التكوين على حده مع ثبات العوامل الأخرى كما يلى :

يستخدم التوازن التقليدى (المتماثل) للتعبير عن الهدوء والراحة والاستقرار كما فى هذه الصورة للفتاة الجريحة بين والديها وتعمل البساطة فى وضع الكاميرا ومعالجة الاضاءة على الحصول على أفضل ترجمة لمعنى السلام •

يستخدم التوازن غير التقليدى مع المناظر الكبيرة حيث يجب ازاحة الموضوع قليلا عن مركز الصورة لمنحة مسافة أكبر فى اتجاه النظر •

ويستخدم التوازن التقليدى عادة بين اللقطة التى تضم أثنين — فتى وفتاة — وينتقل اهتمام الجماهير من أحدهما الى الآخر كلما جاء دووره فى الكلام أو قام بحركة لها أهمية •

يجب عدم وضع الممثل الأساسى فى المنظر على نفس مستوى الخط العرضى للممثل الاقل أهمية • فوضع الراهبة على يمين الكادر أعلى من الشخص الجالس يعطيها قوة من الناحية التكوينية •

تستخدم الاعداد الفردية وعلى الأخص العدد ثلاثة منها للحصول على توازن غير تقليدى يتضمن مركز أهمية واحد فقط — كالممثلة فى هذه اللقطة التى وضعت فى مستوى أقل ارتفاعا واضاءة أفضل من الممثلين الآخرين •

رغم أن السيدة على يســـار الكادر وعلى مســـتوى منخفض على الشخص الآخر فانها تسود اللقطة لانها تتمتع بزاوية أفضل بالنســـبة للكاميرا ، واضاءة أفضل كذلك •

الوحدة : تتميز الصورة السينمائية بالوحدة عنـــدما تتكامل كل العناصر التى يضمها المنظر تماما ويجب أن تتم ترجمة الجو أو المزاج النفسى المطلـــوب بالاستخدام المناسب للخط والشكل والكتلة والحركة فضلا عن الاضاءة وحركة الممثلين وحركة الكاميرا الى جانب درجـــات اللون ومزج الألوان وفوق كل شىء معالجة التصوير ، والمونتاج وعلى كل العناصر النفسية والجمالية والتكتيكية للمشهد •

تمثل السيدة مركز الأهمية فى هذا التوازن غير التقليدى فى لقطة لاثنين لانها على اليمين وبزاوية أفضل بالنسبة للكاميرا أو اضاءة أفضل• كما أن اتجاه نظر الرجل نحوها يوجه اليها نظر الجمهور •

من الســـهل الحصـــول على توازن غير تقليدى بعـــدد فردى من الشخصيات أو أى عناصر أخرى من عناصر التصوير وفى هذه الصورة رغم أن البحارين هما اللذان يوجهان الغواصة الذرية فأن الضابط الواقف بينهما يحتل بوضوح مركز القيادة لانه يسود التكوين المثلثى ولارتداءه ملابس بيضاء يضيف عامل من عوامل الاهمية •

فى مناظر الاضطراب ، أو الذعر أو الكوارث أو أى أحداث أخرى عنيفة يمكن استخدام عدة مراكز متناثرة من مراكز الاهمية مثل هؤلاء الناس الذين يندفعون فى اتجاهات مختلفة •

يختلف وضع الممثل فى المنظر الكبير باختلاف وضع الاشياء الأخرى المتوازنة معه داخل الاطار فالشموع المرتفعة على يمين الممثلة تجعل رأسها يبدو منخفضا على يسار الكادر •

يحتل الممثل الجالس مركز الأهمية فى هذا المنظر الذى يتميز ببساطة التكوين وزاوية التصوير الفعالة والاضاءة الجيدة ذلك أن وضعه فى الكادر

بالاضافة الى خصائص التكوين والاضاءة يعمل على جذب انتباه المشاهد نحوه ومما يقلل من تدعيم الممثل الواقف على اليسار بعيدا عن الكاميرا ومصدر الضوء ٠

من الممكن أن نجعل أحد الشخصيات يسود المجموعة بنهوضه قائما بينما يظل الباقون جالسين ٠

اذا يمكن التركيز على موضوع معين والتعبير عن الاهتمــام من موضوع الى آخر خلال المشهد عن طريق :

أولا — الوضع والحركة والحدث والصوت ٠

ثانيا — الضوء ودرجاته والألوان ٠

ثالثا — التركيز البؤرى المختــار ٠

علم الجمــال الأدبى

(فن الشعر — فن النثر — فن النقد)

والمذاهب الفنية — ونظرية الأدب

بداية نتعرض لنظرية الأدب منذ أن حاول بعض الدارسين الاهتمام بقضايا الأدب ومسائلة خاصة فيما يتعلق بالاجابة عن التساؤل ؟ ما هو الأدب ؟ وهذا السؤال خطر ببال جان بول بسارتر فى كتابه (عما هو الأدب Qu'est que la litrature) ثم صدر كتاب توفيق الحكيم عام ١٩٥٢ بعنوان (فن الأدب) وكلا منهما حادل أن يجيب عن السؤال فنرى سارتر يربط مفهوم الادب بالالتزام وبالحرية ، بينما نرى أن الحكيم يربط الأدب بالقيم الانسانية والوعى القومى وثم هو يربط بين الأدب والفن مبرزا أن القيم التى يعالجها الأدب هى تلك القيم الثابتة فى وجــدان الانسان وفى وعى الامة بما فيها من حق وحيز جمال ، ومن خلال الموهبة والممارسة واكتساب الحيزة يصبح بامكان الأديب أن يعبر باقتدار وبابداع

وبتعبير جميل عن رؤياه الجمالية وخيال المبدع وليس الأدب بمعزل عن الفكر أو العلم فهما رافدان يمدانه بالنماء والعطاء (*) •

وبتفاعل الأديب مع واقعه الحى وعصره وبيئة ومجتمعه وثقافته ، تفرز ابداعاته الخلاقة شعرا أو نثرا يعبر عنها تعبيرا جماليا وفنيا يؤثر فى وجدان الانسان كما يؤثر فى روح الامة بل قد يتجاوزه الى مفهوم أوسع يشمل الانسانية جمعاء وبلا شك أن الروابط الجمالية وغيرها من معايير كالأخلاق قد تتضح فى منجزات العمل الفنى علزى حد قول نورمان فورستر Foerster حول دراسة عن الحكم الجمالى والحكم الاخلاقى فى النقد قوله « ان القيمة الجمالية والقيمة الاخلاقية ، انما هما شيئان يتوقف كل منهما على الآخر فهما وحدة واحدة •• ويستطرد قوله •••اذا كان النقد الأدبى حكما جماليا ، فهو أيضا حكم اخلاقى وهما ضروران لتحديد الأعمال الأدبية الرفيعة وأنعكست هذه النظرة فى فن الشعر تحت اسم نظرية الشعر الهادف ومرجعها ما قاله السين فيليهسدنى من أنه الشعر داعية للأخلاق أى أن الشعر يعبر عن العدالة •

ويعنينا من قول الناقد فورستر قوله كذلك « أن الاهمية التى أولاها أصحاب النزعة الانسانية فى الأدب — بما فيهم ت•س اليوت — يفضلون فلسفة أدبية يتزود بها الناقد تجعل الفنون أكثر ارتباطا ، فالادب هو سجل للجمال يمزج حب الجمال بحبه للحقيقة •

ولا غرابة فى تلك الصلة الوثيقة بين الأدب والفلسفة فالمحاورات الفلسفية معظمها كانت صياغتة أدبية وان كان المحتوى أو المضمون فلسفيا ، وكأننا عند رأى أحد الدارسين المعاصرين هو محمد حسين هيكل فى كتابة (ثورة الأدب) عندما ألمح بضرورة التزود بالفلسفة والعلم فى الأدب على غرار الأدب الفرنسى والغربى الذى داوم صلته بالدين وبالعلم

(*) القيم الجمالية : د• محمد عزيز نظمى سالم •• دار المعارف طبعة ١٩٨٤

كالفردوس المفقود لملتون والجحيم لدانتى وغيرها ، ولا غرابة فى ذلك فالأدب العربى على امتداد عصوره التاريخية منذ ظهور الاسلام وعهد النبوة كان على صلة وتأثر بالدين ، بل ان الدراسات البلاغية وعلم البيان والعروض قد نشأ فى أحضان العلوم والبيئة الدينية الاسلامية وليس أبلغ من (دراسات الاعجاز فى القرآن الكريم) كشاهد على ذلك .

وما من شك أن رفع شعار القيم فى الأدب كفاية من القضايا النقدية التى أولاها النقد الأدبى كل اهتمام وهو ما يؤكده الناقد (بارتن بيرى) فى تعريفه للقيم لمبحث الاكسيولوجيا الذى يتضمن الحق والخير والجمال فالعلوم تتدرج تحت قيمة الحق ، والسلوك يندرج تحت قيمة الخير والفنون تتدرج تحت قيمة الجمال ويتسم الحق بالادراك والجمال بالوجدان ومنهما يتألف الوعى والشعور الذى هو جوهر الانسان ، ويعبر عنه الأدب .

والأدب انما يمجد القيم بطريق غير مباشر بتصوير الافكار والمشاعر من خلال التجربة الانسانية المعبرة عن العصر وقيمه السائدة ، انطلاقا من الأدب القومى الى العالمى .

وتبعا لذلك نجد مدارس الأدب العالمى تتأرجح بين الصيغة الاجتماعية أو الصيغة النفسية أو الصيغة الطبيعية بما تحويه من ظواهر فيزقية أو ميتفيزيقية عبرت عنها الفلسفات البرناسية والوجودية والعبثيه والرومانسية خير تعبير .

وشهد تاريخ الأدب الكثير من الحركات والمذاهب الأدبية والنقدية والكثير من الأعمال الرائعة الخالدة فى مجال الشعر والمسرح والقصة ما لم يشهده من قبل .

وتتصل بنظرية الأدب قضية النقد والبلاغة ، ولقد أولى القدماء والمحدثون اهتمامهم الى العلاقة بينهما ، والاسم الاشتقاقى والاصطلاحى لكلمة نقد كما وردت فى لسان العرب (مادة : نقد) تختص

بالمعاملات المـالية فى مجال البيع والشراء فنقول : نقدها نقدا وانتقدها وتنقدها • ونقده أى اعطاه وكل ما يتصل بالتمييز فى أعمال الصرافة من نقود زائفة أو دراهم صحيحة من حيث بيان الوزن والشـكل واللون والحجم أو القيمة الصحيحة للعملة المـالية التى ندركها باللمس وبالادراك الحسى ، ولعل أول من استخدم كلمة نقد ويعتمد به دراسة الأدب هو محمد بن سلامة الجمحى صاحب كتاب (*) فحول الشعراء فى معرض حديثه عن صناعة الشعر بقوله « للشعر صناعة وثقافة يعرضها أهل العلم كسائر أصداف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه اليه ، ومنها ما يثقفه اللسان ، ومن تلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة أو وزن دون المعاينة ممن يتصره ••• ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفهـا » ويكاد يتفق جمهرة المشتغلون بالنقد من أن ميدان النقد الأدبى عند العرب هو ميدان ذوق الأدب وتحليل نصوصه وابراز ما فيه من فن وجمال وقـد وقد يستهدف بالنقد العيب كقول « أبى الدرداء » (ان نقـدت الناس نقدوك وان تركتهم تركوك) وقد تستعمل بمعنى التقويم والحكم بالحسن أو القبح • ويذكر ابن خلدون فى مقدمته عن أعلام الكتب الأدبية فى هذا الفن قوله « أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة ••• هى أدب الكـاتب لابن تيمية ، وكتاب الكامل للمبرد ، وكتاب البيان والتبين للجاحظ وكتاب النوادر لابى على القالى » •

وأيضا كما يذكر ابن الابيارى صاحب طبقات الادبـاء قوله « ان العلوم الادبية تعد ثمانية هى : النحـو واللغة والتصريف ، والعروض والقوافى واخبار العرب وانسابهم وصفة الشـعر » ، وكما استخدمت البلاغة كمرادف للنقد وربما يفرق بعض الدارسين بينهما فتختص البلاغة بالدراسة التراثية لنصوص القدماء ، بينما النقد للدراسـة المستحدثة للنصوص الأدبية ، وأيا كان وجه الخلاف فالنقد الأدبى كل ما يتعلق بالأدب بداية من البحث عن معنى ووظيفة الادب والخصائص المشتركة بين الانواع الأدبية أو فيما يتصل بالنص الأدبى وما يتميز به وقد يخرج من هذا المفهوم

وما يتصل بالأسلوب أو الاعجاز القرآنى •

ومجمل القول يقترب مما أوضحه « ت•س • اليوت » فى بيانه عن وظيفة النقد بقوله (ان النقد جهد ينطوى على تفسير نظرية القيمة فى العمل الفنى أو بمعنى آخر هو القاء الضوء على الاعمال الفنية وتهذيب الذوق الفنى من خلال مبادىء عامة يتأسس عليها الابداع الفنى (*)[1] •

ومن المسائل التى يتعرض لها النقد الأدبى بالفحص والدراسة ، مسألة المحاكاة أو النقلية كصورة مقابلة تماما للابداع والخلق الفنى ، ومن قبل تناولهـا « ارسطو طاليس » فى كتابه ، الشعـر (البيوطيقا) والخطابة (الريطوريقا) (*)[2] وبصدد دراسة الشعر عند «ارسطو طاليس» نجده فى معرض حديثه عن أصل الشعر انه يرجعه الى عاملين أساسين ، هما غريزتان الأولى غريزة المحاكاة أو التقليد وبها يتميز الانســان عن الحيوان باستشعاره اللذة والثانية غريزة حب النغم والايقاع الموسيقى وبها يصدر الشعر ، ثم أن أرسطو يربط بين الوان الشعر خاصة الشعر الملحمى والتمثيلى والشعر الغنائى الدينى فيعتبر الثانى طور من اطوار المسرح أو الدراما ويمتزج فى فن الشعر الصوت (اللغة والنغم والوزن والايقاع) فيخرج الشعر كفن معبر تماما عن المحاكاة واذا ما انتقلنا الى مسرح المأساة أو التراجيديا يقرر « أرسطو » بأن المأساة لا تقلد الناس ولكنها تقلد الحركة أو الحياة ، ومن خلال الشخصية المسرحية تتمثـل الصفات نتيجة الحركة والحدث فى زمان وقد يلجأ شعراء المأساة الى حوادث التاريخ وشخصياته البارزة ولكن الشعر يتناول الحقيقة الكلية العامة بينما التاريخ يتناول الحقيقة الجزئية ، ويتبدى للشاعر المبدع والمتذوق وظيفة غنائية هى الكاثار اسيس أو التطهير عن طريق الحـدث الدرامى الذى يبرز العواطف من حيث الانانية والغيرية • فى تتـامى

---

*[1] الابداع الفنى د• محمـد عزيز نظمى سالم طبعة ١٩٨٤

*[2]. تاريخ المنطق عند العرب د• محمد عزيز نظمى سالم طبعه١٩٨١.

الاحداث بصورة طبيعية وعلى حد قوله : « اننا فى المأساة نتناول المستحيلات المحتملة الوقوع لا الممكنات غير المحتملة الوقوع » .

ومن أبرز المؤثرات فى الشعر الدشاة المنهجية لعلم الجمال على يد «بومجارتن» الفيلسوف الالمانى صاحب مصطلح (الاستطيقا) فاتاح آفاق جديدة للاحساس والذوق الفنى ، كما افسح المجال للنقد الأدبى للاعمال الشعرية .

ومما يتميز به المأساة أو التراجيديا الاغريقية انها تستلهم الأسطورة والرمز الاسطورى فها هو (اوديب ملكا) كعمل درامى يستمد فكرته وشخصوصه من الاسطورة التى ترحز بالصراع الشديد المتلاحم بين الشخصيات المحورية فى المسرحية وبين نفسها ثم بينها وبين القدر والنبوة وتظهر شخصية البطل فى البناء الدرامى . متجسدة أبعاد الأسطورة ورموزها الموحية حيث يتجلى الصراع والتناقض بين الذات والموضوع من خلال الموقف ، وقد ترك الأدب المسرحى بصماته على العصور الوسيطة والحديثة خاصة فى القرنين الثامن والتاسع عشر .

ولا نعجب ان قال آرنولد الناقد أن الشعر بديل للدين وللفلسفة وهو يحل محل القيم التى قدمتها الانسانية فى العصر الحديث وهو بالتالى وسيلة للتعبير عن القيم والعادات .

ومن المسائل التى يتناولها علم الجمال الأدبى كذلك مسألة الموضوعية بين النقد ، ذلك أننا اعتدنا على التقدير الذاتى أو الشخصى للاعمال الادبية مما يدفعنا فى مغالطة فى احكامنا ويضللنا .

ومن المسائل الاخرى كذلك المذاهب النقدية فى الأدب ، ذلك انه حتى نتفهم التاريخ الادبى والاعمال الرائعة فى الأدب لابد وأنه نفهمها من خلال الاطار المذهبى أو المدرسة الفنية التى يلتزم بها الفنان وتجد صداها ليرى جمهور المتذوقين أعماله الفنية ، ومن هذه المدارس الرومانسية والكلاسيكية والنيوكلاسيكية والواقعية والرمزية والتجريدية والعبثية

لـــا نتركه من بصمات واضحة على الأعمال الأدبية ، وما تحدده من قواعد وأسس للنقد الأدبى (*)[1] ٠

(*)[1] القيم الجمالية د٠ محمد عزيز نظمى سالم

علم الجمال التشكيلى

(نظرية المعنى والشكل ـ تطور الفن التشكيلى وعصوره)

تعريف الجمال والقيمة ـ المدارس الفنيــة

المعنى فى الفن :

تتبدى الفروق بين كل فن من الفنون ، بل كل طرز من طرز الفن ، له لغة خاصة لاينطق الا بها ، ويستحيل فى غالب الاحيان ترجمتها الى أى لغة أخرى من غير جنسها . ولذلك فما لم نعرف هذه اللغة معرفة صميمة ، ونقف على حقائقها واسرارها وما استعصى علينا أن ندرك معانيها مهما بلغ من علمنا بلغات الأدب أو بلغات الفنون الأخرى .

وقد يكون من الواضح أن لغة الموسيقى ، بنوع خاص ، ليست هى لغة الأدب أو لغة النحت مثلا . ولكن الذى يغفله الكثيرون أن لغة التصوير أو لغة النحت ليست هى كذلك من جنس لغة الكلام أو لغة الأدب ، وأنه يتعذر لذلك ترجمة معانيها الى احدى هاتين اللغتين .

وعندما يأخذ فرد فى تعلم لغة جديدة ، فانه يظل مدة طويلة وهو غير قادر على فهم هذه اللغة — حتى حين يقرؤها أو ينطق بها — الا اذا استطاع فى الوقت نفسه ان ينقل معانيها فى ذهنه الى لغته الاصلية . فاذا انطوت اللغة الجديدة على عبارات أو معان ليس لها مقابل فى لغته ، تعذر عليه فهمها — أو اساء فهمها الى أن تتاح له معرفة هذه اللغة معرفة حميمة .

ومثل هذا يحدث عندما يحاول رجل الادب مثلا أن يفهم لغة التصوير ذلك أن أول ما يتبادر الى ذهنه هو أن « يقرأ » هذه اللغة مترجمة الى لغته المعهودة ، غير مدرك للفارق « المعنوى » .

فالأديب قد يحدثنا عن الاشكال والألوان والضوء والظلال فى منظر يشاهده ، أو قد يصف لنا وقع هذه الأشياء فى نفسه ، وما تثيره فى ذهنه من خواطر أو فى قلبه من عواطف . ولكن المصور الفنان لا يصف الأشكال والألوان والظلال والاضواء ، وانما يتخذها أداة للتعبير عن وجدانه . والفارق بين الاثنين هو كالفارق بين التعبير الموسيقى بواسطة الانغام ، والحديث عن الاصوات أو وصفها أو التعليق عليها .

واذا كان من المستحيل ترجمة لغة الموسيقى أو لغة التصوير أو لغة

النحت الى لغـــة الأدب • فما يدل ذلك على أن هـــذه اللغات خلو من « المعنى » وانما يدل على أن المعانى التى تعبر عنها هذه اللغات ليست هى من نوع المعانى التى تصلح الالفاظ للتعبير عنها •

غير أن غالبية الناس لا تستطيع أن تتصور « معنى » الا اذا تجسم فى لفظ أو عبارة• ذلك أن لغة الكلام التى يتعلمها الانسان منذ الصغر ، ويتعود على اتخاذها أداة للتعبير عن أفكاره وعواطفه ، تصبح لديه بمثابة مرجع يحيل اليه كل ما يقابله فى الحياة من صور الوجود أو الفن • ومن هنا كانت الصعوبة التى يلقاها فى ادراك المعانى التى لا تتدرج فى نطاق هذه اللغـــة •

تطور مفهوم الفن التشكيلى

نلاحظ أن مفهوم الفن قد تطور تطورا سريعا منذ ما يقرب من مائة عام ، ثم هو لا ينقطع عن التطور • الى حد لم يعد فى وسعنا معه أن نقتنع بأي تعريف محدد شامل واحد لماهية الفن • والسبب الظاهر لهذا التطور هو نشأة الوعى — بين الفانين والنقاد بالتراث الفنى العالمى ، ثم اتساع هذا الوعي على نحو لا يعرف له مثيل فى أى عصر سابق فقد كان مفهوم الفن ، فى مصر القديمة مثلا ، يقتصر على الفن المصرى ، وفى عهد كان مفهوم الفن يقتصر على الفن الاشورى ، وفى عهد الامبراطوريات الصينية القديمة كان هذا المفهوم يقتصر دون شك على الفن الصينى دون غيره ، فلما انتقلت الحضارة فى العصور الحديثة الى أوروبا ، أصبح مفهوم الفن يقتصر على الفن الاوروبى بل على نوع معين منه ابتدعته عبقرية الاغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد • ثم استأنفه الطليان أيام عصر النهضة ، وانتهى بظهور الحركة الرومانتيكية فى النصف الاول من القرن التاسع عشر ••ومع أن فن عصر النهضة يختلف فى الواقع اختلافا جوهريا عن الفـــن الاغريقى ، ومع أن فن عصر النهضة نفسه قد اختلف فى نهايته اختلافا جوهريا عما كان فى بدايته ، الا ان الوهم الشائع بين مؤرخى الفن كان

يقوم حتى وقت قريب على تصور هذا التراث الفنى قد نما فى خط مستقيم أو ما هو اشبه بالخط المستقيم • ولم يكن هذا المفهوم الضيق للفن ليشمل حتى الطراز الآخر من الفن الاوربى نفسه • فضلا عن شتى التراثات الفنية العظيمة التى تشهد بعبقرية الانسان فى سائر القارات — لم يكن ليشمل الفن الاغريقى السابق لعصر « فيدياص » ولا الفن الاتروسكى • ولا الفن البيزنطى ، والا الفن القوطى ، كما لم يكن ليشمل الفن المصرى ، ولا الفن السومرى ، والا الفن الاشورى ، ولا الفن الهندى ، ولا الفن الصينى ، ولا الفن الفارسى ، ولا الفن اليابانى ، ولا الفن المكسيكى ، ولا الفن الافريقى فى جملته وتفصيله •

وقد تغير هذا المفهوم للفن تغيير جذريا خلال المـائة سنة الأخيرة واتسع مدلوله ليشمل شتى التراثات الفنية العالمية على حد سواء ثم هو لا ينقطع عن الاتساع ليشمل الجديد فى الفن منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وبذلك أصبحنا فى حاجة الى تعريف جديد للفن يتسع لاحتضان كل هذا التراث المختلف التليد منه والطريف •

وقد قامت بالفعل محاولات عدة — منذ بداية هذا القرن — لصياغة تعريف من هذا القبيل ، ولكن غاية ما يمكن قوله فى شتى ما اقترح من تعاريف أن كلا منها يحتاج الى شروح وتفاسير ، ثم أن كل تفسير سيحتاج بدوره دون ريب الى تفسير يفسره ، وهكذا دواليك •• أضف الى ذلك أن قيمة كل طراز من طرز الفن ، بل كل أثر من آثاره انما تكتمل فى صفاته الفريدة الخاصة ، أكثر مما تكمن فى صفاته العامة التى قد يشترك فيها مع غيره من الطرز والاثار •• لاغرو أن نلاحظ الآن انصرافا — بين كبـار النقاد العالميين عن السعى الى تعريف شـامل للفن ، واهتماما متزايدا بالكشف عن القيم النوعية لكل طراز أو اتجاه ، بل لكل أثر فنى ، قديما كان أو حديثـا •

تعريف الجمـال :

الجمال هو قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشىء خلعت عليها وجودا

موضوعيا ، أو بلغة بسيطة هو أن :

« الجمال هو لذة معتبرها صفة فى الشىء ذاته » .

والمقصود بهذا التعريف هو تلخيص مجموعة مختلفة من مواضع الشبه والاختلاف .

أولا ـ الجمال قيمة ، أى أنه ليس ادراكا لحقيقة واقعة أو لعلاقة وانما هو انفعال ، انفعال لطبيعتنا الارادية التذوقية فلا يكون الموضوع جميلا إذا لم يولد اللذة فى نفس أحد ، والجمال الذى لا يهتم به أحد مطلقا انما هو تناقض فى الالفاظ .

ثانيا ـ نقول أن هذه القيمة إيجابية ، أى انها احساس بوجود شىء حسن أو بانعدام شىء حسن (فى حالة القبح) وهى ليست ابدا ادراكا لشر ايجابى ، أى انها ليست ابدا قيمة سلبية ، لكونت ذوى احساس بالجمال وانما هو مكسب خالص لا ينتج عنه أى شر . وحينما لا يصبح القبيح أداة للتسلية أو لا يعود باعث على اهتمامنا بل يصبح شيئا مقززا فانه يصير حينئذ شر ايجابيا ولكنه فى هذه الحالة لا يكون شر جمالية بل يكون شر خلقيا عمليا .

فالقضية التى تقول بان الشر ليس الا انعدام الخير هى غالبا قضية زائفة فى ميدان الاخلاق . الا انها تصدق كل الصدق فى عالم الجمال : فحتى الرقابة وفساد الذوق واتحطاطه وغيرها من الاشياء التى تتصف بها الحياة الخالية من الجمال ليست من الامور القبيحة بقدر ما هى أمور شائنة يؤسف لها فانعدام الخير الجمالى شر خلقى .

أما الشر الجمالى فهو شر نسبى بحث ويعنى مقدار من الخير الجمالى أقل مما كنا نتوقع فى مكان وزمان معينين . ان الشكل فى ذاته لا يبعث على الالم ابدا وأن كانت بعض الاشكال التى هى جميلة حقا قد تولد رؤيتها لاول وهله صدمة فى نفس المشاهد ، فينتج عن ذلك الالم

ويكون مثل المشاهد في هذه الحالة مثل أم وجدت في مهد طفلها ثم راوليدا بديع الخلقة ، وليس الالم الذى تحس به الام فى هذه الحالة جماليا فى طبيعته •

وفضلا عن ذلك فلا ينبغي للذة الجمالية أن تكون نتيجة للمنفعة التي يجلبها الموضوع أو الحدث • وبعبارة أخرى أن الجمال خير مطلق أى أنه يرضى وظيفة طبيعية أو حاجة أو ملكه جوهرية فى العقل البشرى • الجمال أذن هو قيمة ايجابية ذاتية (بمعنى أن قيمته فى ذاته) فهو لذة من اللذات وهذان الشرطان :

الايجابية والذاتية هما اللذان يفصلان مجال الجمال عن مجال الاخلاق الفصل الكافى • فالقيم الاخلاقية عادة سلبية ، وهى دائما غير مباشرة لان وظيفة الاخلاق تتعلق فتجنب الشر والسعي وراء الخير بينما تتعلق وظيفة الجمال بالمتعة •

وأخيرا يتميز لذات الحس عن الادراك الجمال كما يتميز الاحساس عادة عن الادراك الحسى • فى كون العناصر التى يتألف منها ادراك الجمال تتحول الى موضوعات ذات وجود خارجي بحيث تبدو صفات فى الاشياء أكثر مما تبدو صفات فى الوعى •

والانفصال من الاحساس الى الادراك الحسى يتدرج ، وقد تتمكن أحيانا من تتبع الخطوات التى يمر بها •

وهذه هي الحالة فى الجمال وفى غيره من اللذات الحس • فليس هناك حد فاصل واضح بينهما بل الذى يحدد قولى (ان الشىء يسرنى) أو (أن الشىء جميل) هو درجة تحويل احساس الى موضوع • اذا كنت واعيا بذلتى متوخيا الدقة وروح النقد فاننى قد استعمل احدى هاتين العبارتين دون الأخرى •

أما اذا كنت تلقائيا شديد الحساسية فربما يحدث العكس وكلما كانت اللذة ناشئة معقدة وثيقة الارتباط بغيرها بدت لنا اكثر موضوعية وقد

يكون الاتحاد بين لذتين مختلفين مصدر لجمال واحد •

ففى المقطوعة الغنائية لشكسبير نجد هذه الالفاظ •

« كم يبدو الجمال أكثر جمالا حينما يضفى عليه الصدق، ومع أن الوردة تبدو جميلة ، الا اننا نعدها أكثر رونقا لذلك العطر الشذى الذى يحيا فيها •

والازهار القيمة لها نفس اللون الأصيل الذى للورود المعطرة وهى عالقة على الأغصان تحيطها الأشواك مثل الورود •

مع ذلك فليس جمالا الا مظرا وهى نعيش دون أن يخطب ودهـــا أحد وتذبل دون أن يجلها أحد وتموت وحيدة موحشة •

الجمال هو نظرية فى القيمة :

ان الجمال هو الحق أو هو التعبير عن المثالى او رمز الكمال الالهى أو المظهر الحسى للخير •

ومن السهل ان نجمع عددا كبيرا من امثال هذه الاقـــوال التى تمود بانه الجمال • ولاشك ان هذه الاقوال تبعث عن التفكير كما انها تولد فى نفس السامع لذه مؤقته فالتعريف الذى يستطيع ان يقوم بوظيفة التعريف الحقه لابد وان يكون موضوعا للتجربة الانسانية ويتحتم عليه ان يد لنا بقدر الامكان على الاسباب التى تؤدى الى ظهور الجمال والمواضع التى يظهر فيها وكيف يظهر وعلى الشروط التى يجب توافرها فى الشىء لكى يصبح جميـــلا •

وتلك العناصر التى تتآلف فيها الطبيعة البشرية التى تولدالحساسية ازاء الجمال ولكنه العلاقة بين تركيب الموضوع واثاره هذه النزعةالجمالية فى نفوسنا ، ولاشىء اقل من ذلك يستطيع بحق ان يجعلنا نفهـــم ماهية التـــذوق الجمالى •

جميع القيم قيم جمالية بمعنى من المعانى :

كلمة العمل تتضمن الذم والانتقاص فى حين تدل كلمة اللعب على المدح وفى هذه الحالة لم يتردد اى فرد يشعر بما لامور الخيال من اهمية وكرامة فى ان يقبل التصنيف الذى يدخل هذه الامور فى باب اللعب انها عديمة القيمة وانما الذى نعنيه هو ان قيمتها هى فى ذاتها وأنها تحتوى على احد مصادر القيم جميعا •

فمن الواضح ان كل ما هو قيم حقيقة لابد أن تكون قيمته فى ذاته • فالشىء النافع خير لما يترتب عليه من نتائج حسنة تؤدى الى الخير ، الا ان هذه النتائج لايمكن ان تظل طول الوقت مجرد وسائل نافعة او حسنة ، وانما لابد ان نصل فى نهاية الامر الى الخير الذى هو خير فى ذاته ولذاته •

ولا كانت العملية باسرها عقيمة وكانت الفائدة التى وجدناها فى الشىء فى بداية الامر مجرد وهم من الاوهام وهكذا نصل الى العنصر الثانى فى تميزنا بين القيم الجمالية والخلقية وهو ما فى القيم الجمالية من صنعه مباشرة •

وماذا اذا حاولنا ان نستبعد من الحياة كل ما فيها من شرور — كما حاول عامة الناس بخيالهم أن يفصلوا احيانا — فانه لن تتبقى فيها سوى اللذات الجمالية التى تتألف منها السعادة الخالصة فالعواطف والشهوات نفسها التى تبعث على الرضا والتى نجد فيها السعادة فى هذه الدنيا انما تتخذ لونا جماليا حينما نتصورها ثابتة غير قابلة للضياع أو التغيير •

فالالهه على جبال الاوليمبى ومثلها مثل الملائكة التى تقدس الله لايقدس بعضها مع بعضها الاخرى سوى الصفات الخالدة المجسمة فيهم ، او الجواهر التى يجلب تأملها السعادة شأنها فى ذلك شأن الجمال ولم يمكن الرمز الى جلال السماء الا بالنور والموسيقى وحتى معرفة الحقيقة التى يجعلها أكثر فلاسفة الدين رزانة جوهر الرؤية الربانية انما

هى متعة جمالية حينما لاتؤدى الحقيقة الى لية منفعة عملية تصبح المتعة التى تولدها فى النفوس متعة خيالية وتصبح قيمتها قيمة جمالية ، شأنها فى ذلك شأن المنظر الطبيعى •

الفرق بين القيم الخلقية والقيم الجمالية :

ان العلاقة وثيقة بين الاحكــام الجمالية والاحكــام الخفية بين بين ميدان الجمال والخير غير ان التمييز بينهما هام • واحد عناصر هذه التميز هو ان الاحكام الجمالية ايجابية اساسا بمعنى انها تنطوى على ادراك لما هو خير • وفى حين ان الاحكام الخلفية فى اساسها سلبية أى انها ادراك للشر وعنصر آخر من عناصر التمييز هو ان الحكم فى حالــة ادراك الجمال ينبع بالضرورة من ذات الموضوع • ويقوم على طبيعـــة التجربة المباشرة ولايستند البدا على نحـــو شعورى الى فكرة المنفعـــة التى قد تنقج عن التجربة ، اما الاحكام الخلقية فانها حينما تكون ـــايجابية تقوم على الادراك الواعى للفائـــدة التى تترتب على التجــربة وهذان التمييزان فى حاجة الى بعض الايضاح •

ان مذهب الاخلاق الذى يقوم على مبدأ اللذة كان وما يزال يحتم عليه ان يناصل الحاسة الخلفية لدى الانسان • فالنفوس الجادة التى تمس بكرامة الحياة واهميتها تثور ضد الفكرة القائلة بان غاية السلوك السليم هى اللذة لانهم يرون ان اللذة عادة اغراء يجـــب مقاومته بـــل يذهب بعضهم الى ابعد من ذلك فيجعل من تجنب اللذة فصيلة من الفضائل والحقيقة هى ان الاخلاق لاتهتم اساسا بتحقيقبق اللذة وانما هى مدع اعمق قواعدها واقواها تهتم بتجنب الالم • فهناك بعض الزيف فى المسعى الواعى وراء اللذة كما انه مما يثير الضحك ان نحطه من واجبنا ان نشعر المتعة فنحن لانشعر باى واجب يدفعنا الى هذه الاتجـــاه وانما نتنســد اللذه على نحو طبيعى مباشر بعد ان تنتهى من عملنا فى الحياة • واهـــم ما نتميم به اللذات هو اننا نحس بالحرية والتلقائية حينما نستمتع بها •

واما واجبنا الجاد فى الحياة فهو الهروب من تلـك الشرور المرعبة التى يتعرض لها طبيعة حياتنا مثل المـوت والجوع والمرض والاعبـاء والعزلة والاحتكار • وحينما يتكلم فى الحقيقة بصـوت يستمد سلطانه من تلك الشرور والمرعبة التى تضع كالاشباح وراء كل امـر او نهى او تساعده خلقية وان من انصت الى صوت الضمير وتأثريه كما تتبغى يحس بلاريب بان المعنى وراء اللـذة مسألة بالغة حسد للتفاهة ويحس ان الانسان الذى يندفع وراء المـلاذ وشتى التجارب الحية المتغيرة انمـا مصيره الوقوع فى الاخطار المميتة دون ان يعى •

ولكن طالما يتطور المجتمع ويخرج من المـرحلة الأولى التى كان فيها واقعا تحت ضغط البيئة • ويحس بانه الى حد معقول قد أمن خطر الشرور الأولية • نجد ان الأخلاق يدب فيها التهاون والتساهل والاشكال التى تأخذها الحياه بعد ذلك لن يعرضها سلطان الاخلاق وانمـا الذى يحددها هو عبقرية الجنس والغرض السائغة واذوان الافراد ومواردهم •

ان تقديـر الجمال وتجسيده فى الفنون من ضروب النشـاط التى لاتمارسها الا وقت العطلة والفراغ • حينمـا نتملص لفترة محدودة من ظل الشر ومن عبودية الخوف ونتبع طبيعتنا حينما يقودنا • وهكذا فان القيم ان يغنى بها سلبيه فى ميدان الاخلاق • ولاتكاد نستثنى من ذلك القبح • لان القبح ليس مصدر لالم حقيقى بل نفور تهـدد الحياة فان وجوده فى هذه الحالة يصبح شرا وبالتالى تجدنا تأخذ منه موقفا عمليا •

كذلك فان الشيء الجميل الذى يبعث على اللذة لايكون ابدا كمـا رأينا موضوع امر خلقيـا •

المراحل التاريخية لتطور الفنون ••

الفـن البدائى ••

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعا وابسطها فهو يرجع الى

العصر الحجرى من عصور ما قبل التاريخ ، وهو فن بسيط لانه بعيد من التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير او تعديل او تنظيم مقصود او ترابط او اى نوع من التجميل المعقد ، وقد نكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين • والفن البدائى ، كالفن عند الشعوب المتأخرة — ذو مسحة دينية فللوثنية اثرها الكبير على الفن ويبدو واضحا فى المظاهر الفنية لاحتفالات الوثنيين وفيما يصنعون من صور ورموز لالهتهم ، وفى الرسم على الاجسام أى الوشم ، وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى انه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند الى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ويتأثر بالعادات والتقاليد ومن ناحية الاداء يعتبر الفن المتأخر جميعا لان الجميع يشتركون فى ادائه ، كالرقص والغناء وهو جمعى كذلك لان له دلالة سحرية • فالفنان البدائى يرسم صور الحيوان اما للتغلب عليه او لصيده لاشباع حاجاته وانما اتقاء لشره وذلك كما يرسم البدائى صورة الثعبان او التمساح مثلا فالصورة يكون لها وقع فى نفسه اقوى من وقع نفس الشىء الذى تمثله لانها تحمل صفة الدوام بينما الشىء متغير رخاضع للتطور والفناء ولهذا فان « ليفى بـرول » يظن ان عقلية البدائيين غير منطقية من حيث انهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الاصل •

وللفن عند الاقوام المتأخرة ايضا صفة الرمزية الهندسية فهم يرسمون اشكالا هندسية يرمزون بها الى معتقدات دينية او لغرض التزيين او الابهام او التأثير فى العدو اثناء الحرب ، فالعمل الفنى عندهم لايقوم لذاته بل باعتبارة وسيلة للتعبير • وكذلك فهو يتميز بانه ذو طابع عملى نفعى •

الفن عند الشعوب المتقدمة :

واذا كان الفن البدائى او المتأخر ، قد اتخذ طابعا مميزا وصفات تخضع للعامل الاجتماعى التاريخى • فان الفن عند الشعوب المتقدمة

القديم منها والحـديث يتميز ايضا بسمات خاصة به نتيجـة للظروف الاجتماعية وللتطور التاريخى واقـدم الفنون التى عرفناها منـذ هذه الفنون بطابعها الارستقراطى فهى فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالملوك والامراء والنبلاء ورجال الدين ، ومن ثم فهى فنـون تمثل اللهو والترف ولاتعنغ بحاجات الشعب ومشاعره •

وكانت لهذه الفنون الرفيعة ايضا صبغة دينية فنجد فى مصر مثلا الاهرامات والمصاطب والتماثيل والمعابد • وهى خير دليـل على الوجهة الدينية للفن • وكذلك فان هذا الفن لم يكن حرا تلقائيا بل كان فنا نفعيا مقيدا برغبات اصحاب السلطة فى المجتمع ولهذا فقد كان الفـن محافظا واستاتيكيا لا يخضع لعامل التطور • وليس معنى هذا انه كان فنا اخلاقيا بل لقد كان على العكس من ذلك — يمثل حياة الترف والمجون والخلاعة وتسوده اساليب التزين والتجميل هذا بالاضافة الى انه كان فنا حربيا من يعض الوجوه من حيث انه يصورعظمة الدكام وفتوحاتهم وانتصاراتهم كما نرى فى كثير من التماثيل والنقوش المرسومة على جدران المعابد فى مصر القديمـة •

واذا كان الفن فى الشرق له هذه النصفات فاننا نرى الفن فى بـلاد اليونان — وهى اقدم البلاد الغربية اهتمت بالفنون — يتميز بانه فـن الحياة لانه يمجد ويصور الحياة الدنيا بامالها ومسراتها ولايعنى كثيرا بتصوير عالم الاخرة وامور الموت والطقوس الجنائزية فهو اذن يشيـع البهجة والمرح فى حياة الناس • ولم يكن الفن فى اليونان القديمة مظهرا من مظاهر الترف والثروة بـل كان وسيلة للتعبير عن حاجـات اجتماعية لاتتعلق بطبقة واحدة بل المجتمع باسره — باستثناء الرقيق — ولهـذا فقد كان فنا ديمقراطيا وكذلك فقد كان فنا حيا متطورا يشمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدما من السابق ، ومن ثـم فهو يتقدم الى الامام بعكس الفـن المصرى القديم الساكن واخيرا نجد ان الفن اليوناني يمتاز بالمسحة العقليـة •

فالفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع الفلسفي ، ومن ثم فاننا نرى « افلاطـــون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الاصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليوناني اذن قائم على التناسق العقلي ومن ثم فهـــو فـــن انساني .

واذا انتقلنا الى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليوناني في أنه فن ارستقراطي حتى يمجد الحكام والقـــواد وانتصاراتهم ويمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال ، ولهذا فقد كان فنـــا موجها للمتعة الخاصة للطبقة الموسرة ومعبرا عن نواحي المجون والاباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ومن ثم فقد كان الرومان بعيدا عن التدين غير خاضع لتأثيرة الأخلاقي .

الآ أننا نلاحظ ان بعض الفنون الحديدة قد أحرز ، تقدمـــا ظاهراً عند الرومان مثل فن ســـك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليـــد الرؤساء والحكام وكذلك ازدهر عددهـــم فن الحدائق وهـــو ذو وصلة وثيقة بفن العمارة .

والامر الذى لاشك فيه هو ان الابتكار الفني عند الرومان كـــان محدودا بحيث لم يكن يضارع الفنى عند اليونانيين القدماء . فبينما نجد العبقرية اليونانية تحرز التقدم في المبدأ الفنى والفلسفى نجد العبقرية الرومانية وقد كشف عن تقدمها واصالتها في ميدان الابحـــاث القانونية فحسب وبذلك تأخر الفن الروماني عن ركب الفن اليوناني .

الفن المسيحي :

وعندما توطدت سلطة المسيحية في القرون الوسطى بـــدأ الفـــن يتخلى عن المتعة الدنيوية كما كان عـــند اليونان والرومان وعاد عـــزة ثانية ليرتبط بالحياة الصفية ويصـــور النزعات السامية في الانســـان ، والفضائل الدينية كالاستشهاد والتضحية والصبر والأمل في حياة خالدة وتمجيد الله واعلاء كلمة المسيح والترنيم بسيرة الشهداء وحقوق ايمان

الكتوارتيني • وروحة ما ثو القديسين وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب يتصح بالايمان الدافق الملتهب وذلك كما سنجد فيما بعد صور صلب المسيح والعشاء الأخير وبعثا المسدانى والقربـان والخطيئة والملائكة الخ • كما نجد فن البناء وقد اصطبغ بالصبغة الكنائسية فقد تطور الفن الرومانى فى بناء الكنائس واصبح فنا مسيحيا خالصا يعرف بالفن القوطى وهو يرمز الى معان دينية كالقوية والامل فى الخلاص ونشهد ذلك واضحا فى كاتدرائية نوتردام فى باريس •

ولم يكن الفن المسيحى فنا ارستراطيا خالصا بل كان فنـا شعبيا تتذوقه سائر طبقات المجتمع ومع هذا فلا يمكن ان يقال انه فن ديمقراطى كالفن اليونانى ذلك لانه يخضع للعامل الدينى بينما الفن اليونانى كان فنـا لذاتـه •

الفن فى عصر النهضـة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر الى القـرن السابع عشر الميلادى وفى هذه الفترة نجد اتجاها الى التمرد على سلطة الكنيسة وثورة على المفاهيم الدينية وعودة الى الحيـاة الفكرية والفنية عنـد اليونان والرمان ، وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه الى الجمال فى ذاته واصبح الانسان معيار الحكم على الاشيـاء بالجمال او القبح واكتسب الفنون بطابع البهجة والمرح وتحررت من طابع الحـزن الذى اتصف به الفن المسيحى • كما اتجهت الى الطبيعـة والى المجتمع بعد ان كان الفن القوطى يحتقر الواقع الخارجى ويدعو الى التقشف والزهد والعكوف على داخل النفس ولتصوير خلجاتها الدينية •

ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ؛ باستثناء طائفة المتطهرين البروتستانتين الذين ناصبوا الفن العداء استنادا الى انكارهم تقديس الايقونة •

وبلاحظ بصفة خاصة ان فنانى عصر النهضة الايطاليين قد تأثروا

بالنزعة الدينية مثل روفائيل وميكل انجلو وليونارد فنشى •وربما كان ذلك راجعا الى قربهم من المقر البابورى فى روما حيث كانت محاكم التفتيش تشيع الرعب فى نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء — وكانت هذه المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والاكليروس الدينى فى روما وقد ترجع ايضا سيطرة النزعة الدينية على فنانى عصر النهضة فى ايطاليا الى ان الفن فى هذا العصر • كان يستجدى الطبقة المؤسرة فى المجتمع • وكان رجال الاكليروس بالفعل فى مقدمة الاثرياء فى هذا العهد •

غير ان حركة النقل وترجمه الاصول اليونانية والرومانية القديمة التى كانت تشيد بقدرة العقل والانسان المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعملية مالبثت ان ساندت تيار التحرر عن سلطنة الكنيسة بانتشر الفن اللادينى فى اوربا •

فاذا انتقلنا الى العصر الحديث — فى غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فاننا نلاحظ هبوط المستوى الفنى كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ذلك ان قيام الصناعة الآلية ادى الى تدهور اساليب المهارة الفنية التى كانت تتسم بها الصناعات اليدوية فاختفت الصناعات اليدوية التى تهتم بالفن والتجميل مما ادى التزام الصناعة الآلية بادخال العنصر الفنى فى الانتاج •

ولهذا نرى الانتاج الصناعى فى القرن العشرين تغلب عليه البسمة الفنية الجمالية فنجد تنافسا شديدا فى اخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ومحاولة لكسب الأسواق عن طريق التفنن فى تجميل السلع ابتكار نماذج فنية جميلة لتغليفها وكذلك فى الاعلان عنها بحيث اصبح الفن يتدخل فى انتاج السلع وفى توزيعها على السواء •

وفيما يختص بالفن فى القرن التاسع عشر نجد انه يمتاز بالبساطة والاهتمام بشئون الحياة الجارية وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء

واستعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التى اخذت تنتشر خلال هذا القـــرن •

وظهرت فى هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد فى فن العمارة كما هو الحال فى برج ايفـــل وان كانت قد اهملت فى هذه الفترة فنون أخرى مثل تجميل الأثاث والزهريـــات والاطباق •

الفن المعاصر :

وإذا انتقلنا الى تتبع الآثار الفنية فى القرن العشرين فاننــا نجـــد فنا لايتميز بسمات ظاهرة محدودة بل نجـــدة يموج بنزعات متعـــددة متضاربة فثمت تيار للفنون الاجتماعية وتيار للفنون الفردية وآخر للفنون للفنون التجريدية •

واما الفنون الأجتماعية الاكاديمية تلك التى تحترم القيم الأخلاقية والاجتماعية وتتجه الى الكيف لا الى الكم فى الانتـــاج فهى تنقسم الى نوعـــين : ـــ

أ ـــ فنـــون نظرية عقلية أو دينية •

ب ـــ ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعى واحداث المجتمع وما فيها • من جمال واصبحت الدولة تحمى هذه الفنون الجميلة وتشجعها بل لقد خرجت هذه الفنون عن النطاق القومى البحث واصبحت عالمية بعـــد ان تركزت فى العواصم الكبرى التى يسكنها كثير من الفنانين الأجانب ، وقد غلب على هذه الفنون طـــابع السرعة وانعـــدام الاخلاص ، وكذلك تدخل فى تقيمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملية فى الصحافة ووسائل الاعلام المختلفة وجهلاء الناقدين بحيث اصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سوقها الملىء بالمناورات والمؤامرات ومختلف صور النفاق الاجتماعى وممالاة الحكام وذوى السلطان والتعلق بالمظهر الكاذب البراق • وبذلك تعرضت هذه السوق الفنية لهزات الهبوط والصعود تماما كما يحدث فى لسواق الأوراق المالية والتجارية ومن ثم فقد اتسم الفن بصفة عامة ـــ

بالاتجاه الى الكم لا الى الكيف والتجويد •

وبذلك انحدر الفن الحديث الى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحلة محددة ذات طابع مميز من مراحل التطور الفنى بل هى كما سترى مرحلة اعداد لتيار فنى جديد قد تحققه الأجيال القادمة •

المدارس الفنية التشكيلية

ولقد تعددت النزعات الفنية وتشعبت الاتجاهات فى دنيا الفنون فاصبحنا نرى التعبيريين (١) والرمزيين (٢) واشهرهم سيزان ومانش وجوجان ثم التكعبيين (١) وعلى رأسهم بيكاسو ثم التجريديين (٣) وعلى رأسهم كاندنسكى ثم السيرياليين (٣) ومنهم شيريكو وماكس ارنست وسلفادور دالى ومارك شاجال وتبلورت هذه الحركة فى شكل مدرسة فنية سنه ١٩٢٤ واصبح لها دعاتها الذين يتعصبون لها من أمثال اندرية بريتون وغيره التعبيريون •• ان النظرية العقلية تؤدى الى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية فهى التى تجعلنا نحتك بالاشياء مباشرة كما هى فى طبيعتها المادية الموضوعية وقبل ان تتدخل فيها العناصر المثالية لكى تشعر بالمشاركة والانفعال الخالص بالأشياء • فالفنان التعبيرى لا يخلق موضوعا للجمال ، بل يمارس صنعته الفنية لكى ينقل المشاعر العارمة التى يحس بها ازاء الموضوع كما يعرض له بدون ان يدخل عليه أى نوع من التحرر ، ونجد من التعبيرين روبنزوفان ديك (الفن المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) •

لايهتم الرمزيون بالموضوع كما هو فى الخارج ، بل يحاول الفنان الرمزى أن يستبطن مشاعرة وان يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى فالفن تعبير شخصى •

التكعيبيون يعارضون الواقعيين والتعبيريين والتأثريين وتصوير العالم بنوع من التركيب الهندسى المعمارى اذ الطبيعة فى نظرهم —

سيزان — ماهى الا صورة هندسية ، ولهذا نجـد التكعيبين يستخدمون الأشكال الهندسية فى فنهم واولها المكعب وقد يستخدمون ايضا الشـكل الكروى والخروط الاسطوانى • فكأنهم فى صورهم انما يحللون الموضوع المركب الى أشكال وخطوط تكون هى عناصره الأولية (المرجـع السابق ص ٧٦)•

يرى التجريديون ان الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بـل هو لايستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها فالايقاع فى الخطأ واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث فى الموسيقى (راجع أراء فى الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٥٩ ومـا بعدها • ريد ص ٧٢ ص ٧٢ وما بعدها) •

يعتمد السيرياليون على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت عنه مدرسة « فرويـد » والسيرايالية فى الفن اتجاه الى تحرير الانسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى بل وتحريره من العقـد ومن الكبت النفسى ، فالدافع الدفين فى اعماق الفنان فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبرا عن رغباته واحلامه وامآله وقد يظهر هذا التعبير فى صـورة أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحيايين كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها • (المرجع السابق ص ٩٥) •

المنزعة الوحشية : وهى تمثل العودة الى الفطرة وتلقائية التعبـير وبدائية الاسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن حدة الانفعال وقد استمدت هذه المنزعة طرازها التعبيرى من الاسلوب الزخرفى عند جوجان وماتيس•

ومن الأسس التى يقوم عليها المذهـب الوحشى الدوافع الغريزية التى تبرز الصراع الداخلى للفنان والتناقض بين فكرة الصبر البسيط المطلق وبين حضارة معقدة •

لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتمـزق النفسى هى البساطة فى الاسلوب وابرز الانفعال فى الوان صارخة وتشويه الأشكال

وتحطيم الخطوط .

النزعة الاشعاعية .. ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهى تقوم على ابراز عنصر حساسية الحركة التى تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزمانى وللوصول الى هذه الغاية يراعى الفنان فى الاداء الأشعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الألوان متوازية أو متقاطعة .

النزعة التركيبية ..ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ وهى نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة ان الفن ينبغى ان يبتعد عن المحاكاة والتقليد بل يجب ان يتجه الى تركيب أشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويعتمد الفن التركيبى على الزمان والمكان كاساس لمنطلقه . بحيث يستند الى الفراغ معبرا عن المكان ويستند الى الطاقة الحركية معبرا عن الزمان .

النزعة الشكلية .. وينزع اصحابها الى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتى التى تستند الى التكوين البنائى للاشكال حسب التنظيم الايقاعى لها وتتسم هذه النزعة باللاموضوعية التى تبرز فى تخطيط التشكيل أو البناء التخطيطى للاشكال .

النزعة المستقبلية .. عبر أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها فى البيان الصادر فى ١١ فبراير عام ١٩١١ وهى تعتبر عن الحركة الكونية فى صيرورتها وتبرز هذه الحركة ممثلة فى الخطوط والمساحات والألوان وتستقى هذه النزعة حدودها من النظرية النسبية التى كشفت عن البعد الزمانى الذى يعبر عن الحركة والطاقة المحبوبة وتظهر الاستجابة فى العمل الفنى فى تحدب الخطوط وتقوس الأشكال . واستخدام عنصر الضوء مع هذه المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شىء فى الوجود يتحرك ويتغير فى صيرورة مستمرة وتتسم الحركة بحساسية ذبيبة واقتران الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم المادة أى تحطيم

الأشكال لتكشف عما وراءها وتكون فى حالة اندماج •

ويفترض هذا الاتجاه المستقبلى ان الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهمى فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ولازمان بدون حركة وأشكال المادة اذا ما خضعت للحركة السريعة وانكمشت حتى تتلاشى وتختفى عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدما حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال فنى خصب مشبوب •

النزعة الدادية •• صدرت هذه التسمية عام ١٩١٤ وتمثـل هذه النزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن كتل أو أشكال ينتج عنها متكسرة وتستخدم اسلوب الصق والتحرر من الأشكال الواقعية وتعنى برسم أشكال آليـة غـير ذات موضوع او فائدة عملية وهى تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المألوف •

نزعة مادون المادة •• وقد نشر بيان عام ١٩١٥ وتتجه هذه النزعة الى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة وتستمـد أصولها مـن الأشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة •

النزعة الكلاسيكية •• وقد ذاعت فى عصر النهضة وهى تخضـع العمل الفنى لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى فى الفن اليونانى المثل الاعلى للجمال • وتحترم هـذه النزعة القواعد الفنية التى التزمها الفنان اليونانى القديم من وحدة وايقاع وانسجام وتنسيق ونظام تنـوع •

النـزعة الرومانسية •• وهى ثورة على الفـن الكلاسيكى وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنـان فى تناولة للموضوعات الدينية وتعتبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة فى اطار تعبير فنى انسانى •

النزعة الواقعية •• وتمثل هذه النزعة تحولا فى تناول موضوعات

العمل الفنى أو فى معالجة المضامين التى يزخر بها الواقع الاجتماعي ولاسيما حياة الطبقة الدنيا مع أغفال الموضوعات الدينية والارتباط بالواقع الانساني ومعايشة التجربة الحية ، كما اتجهت هذه النزعة الى الناحية العلمية فاستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة في التعبير الفني .

ونجد ايضا أصحاب النزعة التأثيرية (الانطباعية) من أمثال ادوارد مانيه وهم يهتمون باظهار تأثير الأضواء على الأجسام فيرسمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر عن واقعيتها الموضوعية .

وتقابلنا نزعات أخري معاصرة مثل النزعة الوحشية والنزعة الانطباعية ثم النزعة التركيبية والنزعة الشكلية والنزعة المستقبلية الدادية وأخيرا نزعة ما فوق المادة هذا بالاضافة الي النزعات القديمة من كلاسيكية ورومانسية وواقعية .

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية فى الفترة الأخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به واتجاه فردى غير مألوف وتدخلت عناصر غير جمالية فى الميدان الفنى فنجد الفن يتأثر بالمذاهب الفكرية بالمواقف السياسية والعنصرية فثمة فن شيوعى وآخر ارستقراطى ، وهكذا اختلطت المفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمة مكان للموضوع فى مجال النشاط الفنى .

الفهـرسـت

المـــراجع العربية والاجنبيـــة

١ — هويسمان — علم الجمال
٢ — أسعد مليحة — الرؤيا الابداعية
٣ — أحمد يوسف — الفنون الجميلة قديما وحديثا
٤ — أحمد رشدى صالح — الفنون الشعبية
٥ — حسن محمد حسن — مذاهب الفن الحديث
٦ — روجيه جارودية — واقعية بلا ضفاف
٧ — جون ديوى — الفن خبرة
٨ — د٠ زكريا ابراهيم — فلسفة الفن فى الفكر المعاصر
٩ — د٠ زكى نجيب محمود — فلسفة وفن
١٠ — د٠ محمد على أبو ريان — فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة
١١ — د٠ سامى الدروبى — المجمل فى فلسفة الفن
١٢ — خودابخش — الحضارة الاسلامية
١٣ — عبد الحليم فتح الباب — الفن والمجتمع
١٤ — د٠ توفيق الطويل — اسس الفلسفة
١٥ — د٠ عز الدين اسماعيل — قضايا الانسان فى الادب المسرحى المعاصر
١٦ — د٠ عبد العزيز عزت — الفن وعلم الاجتماع الجمالى
١٧ — د٠ محمد زكى البسيونى — الفن الحديث
١٨ — د٠ محمد غنيمى هلال — الرومانتيكية
١٩ — محمد عزت مصطفى — قصة الفن التشكيلى
٢٠ — د٠ محمد فتحى الشنيطى — تاريخ الفلسفة الغربية
٢١ — محمد جمال — الفنون والطرز القبطية
٢٢ — محمد عبد العزيز اسحق — الفن المصرى السلامى
٢٣ — د٠ محمود زهنى — تذوق الادب
٢٤ — د٠ مصطفى سويف، — اسس الابداع فى الشعر خاصة
٢٥ — محمود الشال — التذوق الفنى
٢٦ — د٠ طه الحاجرى — الجاحظ حياته وآثاره

٢٧ — د. محمد مصطفى هدارة — مشكلة السرقات فى النقد العربى
٢٨ — د. عبد الرحمن بدوى — نظريات ارسطو فى الشعر والبلاغة
٢٩ — د. محمد عزيز نظمى سالم — الابداع فى علم الجمال
٣٠ — د. محمد عزيز نظمى سالم — علم الجمال الاجتماعى
٣١ — د. محمد عزيز نظمى سالم — القيم الجمالية
٣٢ — د. محمد عزيز نظمى سالم — الابداع الفنى
٣ — د. رجاء عيد — الالتزام فى الادب
٣٤ — د. منير سلطان — فى التذوق الفنى
٣٥ — محمود كامل — المسرح الغنائى العربى

1 — Alain,systeme des beaux arts : 1930

2 — Alexander, beauty and otherforms of value . 1932

3 — Bosonquet, History of aesthetic 1934

4 — Blekanove, art and social life . 1965

5 — Bayer, essais sur la methode enaesthetique

9 — Bergçon, les deux sources de la morale et de la religion . 1943

7 — Bernard, 50 grtists .1953

8 — Berthelol, un romantism utilitaire . 1911

9 — Bergçon, les deux sowrces de la merale et de la religion 1943

10 — Butcher, aristotès theory of poetry and fine arts . 1962

11 — Bosonquet, three lectures an aesthetec . 1923

12 — Bertram, the aesthetic process . 1943

13 — collingwood, the principles of arto. 1938

14 — croce, the essence of aesthetic . 1921

15 — Carritt, philophies of beauty . 1931

16 Ducasse, the philasophy of art . 1929

17 — Dewey, art as experience . 1934

18 — Denis huisman, l'esthetique . 1938

19 — Delacroix, l'arts et les sentiments esthetiques . 1943

20 — Souriau, la correspondance des arts . 1967

21 — Souriau, l'auenir de l'esthetique . 1929

22 — Santyána, the sense of beauty . 1918

23 — Santyana, reson in art . 1940

24 — Hauser, the social history af art . 1951

25 — Harold, aesthetics and criticism

26 — Read, art and socity . 1957

27 — Read, philasophy of modrn art . 1925
28 — Read, the meaning of art : 1943
29 — Read, art now . 1948
30 — Read, art and industry . 1924
31 — Souriau, l'esthetique industrielle . 1956
32 — Read, aconsie history if modern painting . 1968
33 — Gonson, history of art
3g — gean miquel, l'esthetique, sciencedo a'art
35 — sartre, Quest ce que la litorature
36 — Gean berthelemy, yraitè d'esthetiqie : 1964
37 — knox, aesthatic of kant hegel schopenhanre
38 — Listawell, acritical uistory of modern aesthetics .. 1933
39 — katherine, gilbert & kulin, ahistory af aehetics : 1953
40 — Myers, art and civilization . 1957
41 — Max. blym, ahistary af literary aestheyics in amèrica .. 1973
42 — Hunter, ln introduction to aesthetics . 1949
43 — Renèthiyghè, three lectueson art .. 1965
44 — Mebin, amadern book of aesthetics . 1952
45 — Rose sociology and the study of values . 1956
46 — Valentine, an introduction to the expereimentl psychoaogy 1919
47 — kennick, art and philosoplry . 1979
4٧ — weitz, morris . problems in aesthetics : 1959
49 — Germoe, on the formal structure of aesthetic theory . 1952
50 — Munro, toward science in aesthetios . 1956

